Die Ausdruckskunst der Bühne

von

Artur Kutscher

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by
Eckehard Catholy

Ethelwood Catherly

July 1944

Der Buchschmuck wurde
von Freidank Schulz
entworfen.
Der Druck erfolgte in Alter
Schwabacher durch die
Buchdruckerei
Radelli & Hille, Leipzig.

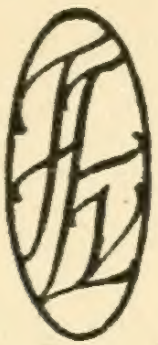
Die Ausdruckskunst der Bühne

Grundriß und Bausteine zum neuen Theater

von

Dr. Artur Kutscher

Privatdozent an der Universität München



Leipzig 1910 • Fritz Eckardt Verlag G. m. b. H.

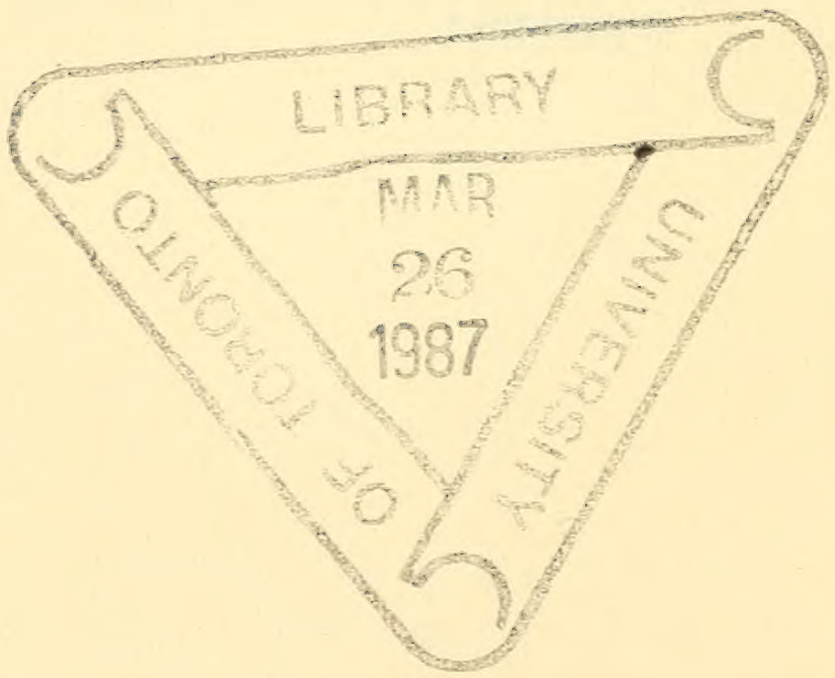
Copyright 1910 by Fritz Eckardt Verlag G. m. b. H., Leipzig.

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten.

Meinem Schwager

Prof. Willy Freise, Göttingen

zugeeignet


LIBRARY
MAR
26
1987
UNIVERSITY
OF TORONTO

Inhaltsverzeichnis

Seite

1. Zweck und Aufgabe 1
2. Theater und Dichtung 10
3. Reformen 33
4. Neuschöpfungen 54
5. Die Spielleitung 114
6. Die Stilisierung 149
7. Die Schauspielkunst 176
8. Aussichten 215

I. Zweck und Aufgabe

Wenn sich die Interessen unserer Zeit in besonderer Weise dem Theater zuwenden, wenn die außerordentlichsten Kosten und Mühen nicht gescheut werden, und die Energien nicht durch Mangel an geeigneten Mitteln, nicht durch Mißverständnis und Angriffe abgehalten werden können, sich immer aufs neue zu betätigen, so liegt das daran, daß man sich des Theaters wieder als eines Kulturfaktors bewußt geworden ist, eines Faktors, dessen eine aufstrebende Periode dringend bedarf. Das ernste Ringen hat jetzt wieder gezeigt, welcher Wirkungen das Theater fähig ist, und hat Eindrücke erzielt, von denen man sich lange Zeiten nicht träumen ließ. Schnell ist diese Bewegung über uns gekommen, aber doch nicht un-

vermittelt. — Wir ſind bei der Konſtituierung einer Kultur, bei der Beſtimmung unſeres Stiles aus unſeren Lebenskreiſen begriffen. Überall ſind wir am Werke, und zum Teil ſchon ſeit längerer Zeit; hier und da ſieht man deutlich, fühlt man überzeugt am Einklang: das iſt Ausdruck unſerer Weltanſchauung. Jede Kunſt hat einen Prozeß innerer Wandlung durchzumachen gehabt und hat ſich auf ſich ſelbſt beſonnen. Es entſtand für jede naturnotwendig die Frage nach ihrem Weſen, nach ihren Sonderbedingungen; und die Verſtändigung darüber iſt das fruchtbarſte Bemühen unſerer Zeiten. Die Unterſuchungen führten zur Betrachtung der Mittel, der Technik, der Form und der Grenzmöglichkeiten der Geſtaltung. Es entſtand Vertrautheit mit dem Handwerkszeug, Reinheit in der Anwendung der natürlichen Mittel und Kräfte, Konzentrationskraft, Fundamentalſinn. Unſere Architektur, unſer Kunſtgewerbe beweiſen dies am klarſten, aber wer Sinne hat zu fühlen was lebendig und wirkſam iſt, weiß auch, daß es in unſerer Malerei

und Plaſtik und in unſerer Dichtung ganz ähnlich zugeht. Man kann das feſtſtellen, ohne darauf warten zu brauchen, bis es in hundert Jahren die Geſchichte verkündigt. Nun iſt das Theater nachgekommen, und zwar deswegen erſt ſo ſpät, weil auf der Bühne die Künſte ihren Reigen tanzen, und weil jede einzelne erſt mit ſich im Reinen ſein mußte: Ehe nicht jede einzelne im Spiegel unſerer Zeit ihr wahres Geſicht zeigte, konnte auf der Szene kein völliges Zuſammenwirken ſtattfinden, konnten die Künſte nicht ineinander aufgehen zu einem Geſamtgebilde, konnte die neue Bühnenkunſt nicht entſtehen, die unſere Zeitbeſtrebungen auf dem Gebiete des Stils energiſch zuſammenfaßt, die mit künſtleriſcher Logik aus der Dichtung mit den Mitteln der Bühne den großen Ausdruck erſchafft.

Zugegeben, daß dieſe Reformbeſtrebung, trotzdem ſie ſich noch in den Anfängen befindet, Würdiges und Echtes für das Theater erreicht hat, ſo hat ſie doch auch böſe Verirrungen mit ſich gebracht, die im Intereſſe der Sache nicht früh genug aufgedeckt

werden können. Verschiedene Methoden haben sich ergiebig gezeigt, und durch Bemühen in den verschiedensten Lagern ist die Bewegung gefördert worden; es gilt, die fruchtbaren Momente überall herauszustellen und zu untersuchen, was sie gemein haben. Es gilt das Gute und Tüchtige festzuhalten, und von diesem das Gekünstelte, Unwahre, Unberechtigte zu scheiden, das auf der Bühne so leicht wuchert. Die öffentliche Wirkung, der Erfolg beim Publikum kann in keiner Weise in Betracht kommen; wen darin das gegenwärtige Erleben nicht belehrt, der würde sich leicht in der Geschichte des Theaters überzeugen können, wie wenig gerade dort ein Eindruck bedeutet und von wieviel verschiedenen äußeren und inneren und ganz verknoteten Dingen er abhängig ist. Die Zuschauerschaft ist inkompetent und hat, außer an Premierenabenden, nichts zu bedeuten, denn sie flutet heute so ins Theater und morgen so und ist jedesmal anders zusammengesetzt; sie verläuft sich, ihre Eindrücke beschwatzen und verschwatzen sich. Ich erlebte, daß Johannes Schlafs

„Meiſter Ölze“ am Abend der Erſtaufführung durchfiel und vierundzwanzig Stunden ſpäter einen ſtarken Erfolg hatte; der Dichter wurde leidenſchaftlich gerufen, er verzichtete aber nach dieſen Erfahrungen. Auch die Stellung der Kritik muß für uns ganz unmaßgeblich ſein. Wir reden nicht von den wenigen Ausnahmen, ſondern von der Maſſe. Unzuverläſſigkeit und Ungründlichkeit war ſtets ihr Hauptcharakterzug; mehr aber als je iſt ihre Abhängkeit und Bedingtheit heute gewachſen. Ihr Stimmengewirr iſt eine Komödie. Und die ganz Ehrlichen geben nicht mehr als ihr Geſchmacksurteil ab; zum Sachurteil mangelt ihnen der innere Menſch und die Breite der Lebensgefühle und die Luſt an der Gerechtigkeit. Nun iſt es ja ſchon erfreulich, wenn jemand Geſchmack beſitzt. Geſchmack aber, wenn er noch ſo hoch iſt, bleibt etwas Zufälliges und etwas Bedingtes und iſt deswegen als Ausgangspunkt der Kritik bedenklich, weil er in erſter Linie etwas ausſagt über die Perſon, die ihn hat, aber nicht über Sachen oder über Verhältniſſe. Der Geſchmack wird

naturgemäß nur das zulaſſen, was ſich deckt mit ſeiner Art, und er muß das „Andere", das „Fremde" zurückſtellen oder ablehnen. Die Wertkreiſe, die für den Geſchmack beſtehen, ſind zufällig für ihn da, und doch ſetzt er ſie als einzig vorhanden und muß daran glauben, wenn er nicht an ſich ſelber zweifeln ſoll. Es liegen aber genug Werte außerhalb ſeines Horizontes, Werte, die ohne Aufgabe dieſes Standpunktes nicht erreichbar ſind. Mit Arbeit und Mühen nur kommt man zu ihnen, Begriffe, die der gängigen Kritik ganz fremd ſind. Gefühlsduſelei und Impreſſion, das ſind viel einfachere Arten, über das Kunſtwerk zu richten. Eine lyriſche Zeit mußte eine ſolche lyriſche Kritik hervorbringen; aber dieſe Kritik iſt ſchlechter als die ſchlechteſte Lyrik; jeder, der nur ſchwach genug iſt nachzugeben, kann ſie ausüben, und wenn er dabei ein Kunſtwerk zum Objekt bekommt — vielleicht müßte man richtiger ſagen, wenn er zum Objekte eines Kunſtwerks wird — kann er von Glück ſagen. Alle Vergleichs- und Wertungsmöglichkeiten fehlen natürlich. Ein Urteil

von Wert kann aber nur vom Einstellen auf die Besonderheiten jedes Kunstwerkes, von vollem Verständnis, von reiner Erkenntnis, vom Eindringen bis in seine Lebenstiefen ausgehen. Nicht der Geschmack ist die geeignete Basis, sondern die vorurteilsfreie, unvoreingenommene Liebe zur Kunst überhaupt, die ihrerseits beruht auf Lebenskraft und Fülle. Ohne diese Liebe enthüllt sich keine lebendige Wesenheit in ihrer Schöne.

Unbekümmert um Markt- und Tagesgeschrei wollen wir von der Aufführung als einem Kunstwerk sprechen und uns nur an diese Frage halten. Ich glaube, daß wir so sicher zum Kern der Sache kommen. Alle Einzelheiten werden aus diesem Gesichtspunkte allein in ihrer Wichtigkeit und in ihren Beziehungen erkannt. So nur können wir Wortstreitereien aus dem Wege gehen, die sonst eine Erörterung über dies Gebiet so unleidlich machen. Es ist klar, daß eine nur literarische Beurteilung der Ausdruckskunst der Bühne nicht imstande sein kann, das Problem zu erschöpfen oder auch nur die richtige Stellung zu

ihm zu finden. Dieſer häufig gemachte Fehler iſt ein Zeichen mangelnder Kultur. Selbſtverſtändlich gibt es aber auch nicht rein maleriſche, architektoniſche oder auch rein ſchauſpieleriſche Beurteilungsmöglichkeiten dieſer Frage. Es handelt ſich um eine Ausdruckskunſt, die mehr Mittel gebraucht wie jede andere, um eine reproduktive Kunſt, die eine Fülle anderer Künſte zu einer Harmonie, zu einer Einheit und Neuheit zuſammenfaßt. Die Beurteilung dieſer Kunſt iſt möglich von einem univerſellen Kunſt- und Stilgefühl, und Spezialkenntniſſe auf den Gebieten der Einzelkünſte können nicht in den Mittelpunkt gehören, ſo wichtig ſie auch zum Verſtändniſſe überhaupt ſind.

Wir wiſſen, daß die meiſten Theater Spekulationsorgane ſind, Inſtitute, die vielleicht nie ſchamloſer ſpekulieren, als wenn ſie ſich auch gelegentlich das Anſehen von Kunſttempeln geben. Wir glauben nicht, daß das je anders wird, und ſind überzeugt, daß dieſe Zuſtände ſich mit der Zeit nur noch kraſſer zeigen werden. Das Muſter Frankreichs und Eng-

lands wird auch darin wieder maßgebend sein. Wir denken nicht daran, dies Theater zu reformieren; wir wollen ihm, seinen Komödianten und Schriftstellern, ihre Tendenzen und ihr Geschäft lassen. Wir handeln überhaupt von einem anderen Theater, dessen Grundsteine wir zusammentragen und dessen Umriß wir zu bestimmen suchen. Ich glaube, daß der einstmals vollendete Bau große Ähnlichkeit mit dem Entwurfe haben muß, so mancherlei Veränderungen und Ergänzungen sich auch als nötig erweisen werden; deswegen veröffentliche ich diese Schrift. Dabei bin ich mir bewußt, daß dies neue Theater das Gebilde eines uraltewigen Idealismus ist, eines Idealismus, der allerdings zu stärkeren Konsequenzen nur bei wenigen Völkern vorgedrungen ist.

2. Theater und Dichtung

Thomas Mann hat in einem längeren Aufsatze, der in den Wintermonaten 1908 in der Zeitschrift „Nord und Süd" erschienen ist, das Verhältnis von Theater und Dichtung beleuchtet. Seine Ausführungen verdienen in mehreren Punkten Beachtung, weil sie Charakterzüge des Theaters, und insbesondere unseres Theaters treffend zeichnen. Andere Punkte aber bedürfen wohl der Berichtigung.

Thomas Mann sagt, daß Theater und Dichtung in keinem notwendigen inneren Zusammenhange stehen, und er kommt sogar zu dem Satze, daß die Bühne ohne die Literatur bestehen könne. Er spricht von dem Theater, das seiner Vollendung um so näher kommt, je mehr es ausschließlich den

Komödianten dient. Handlung, Aufführungsstoff, ist nur die Gelegenheit zu möglichster Entfaltung der Mimik und wird ursprünglich improvisiert; die Darsteller wissen, was ihnen am dankbarsten ist. Die ersonnenen Pläne bleiben Verabredung oder Skizze und werden erst dann Soufflierbuch, wenn großzügigere, zusammenhängendere Dinge auf den Brettern gezeigt werden. Ein Sonderinteresse an diesen Erfindungen existiert nicht; das meiste ist zugrunde gegangen, weil der Erfinder keinen Wertbegriff dafür hatte. Nur wo zufällig ein Dichter unter die Schauspieler gerät, wo ein Lope de Vega, Shakespeare, Molière, Goldoni ihre Handlungsgänge ersinnen, da erzwingt sich ihre Bedeutung sorgsamere Aufzeichnung, Drucklegung, da werden die Texte Literatur.

Hier beginnt die Behauptung Thomas Manns zu hinken, denn dadurch, daß das dichterische Moment des Stoffes der Mimik untergelegt wurde, hat das Theater für uns eine andere Bedeutung gewonnen, hat es sich so weit über das frühere Stadium er-

hoben, daß man gleichsam von einem anderen Theater sprechen kann! Der Umstand, daß für die Handlung auf den Brettern eine tragische oder komische Oberstellung gewonnen wurde, daß die Begriffe des Tragischen und des Komischen in ihrer ganzen Fruchtbarkeit für das Dramatische erkannt wurden, bedeutet ein anderes Theater, ein Theater, das mit der Dichtung steht und fällt, ein Theater, das der Ort der Darstellung von Dichtung ist. Der Zeitpunkt dieser Entwicklung ist für die verschiedenen Völker ganz verschieden, er ist aber schon in der indischen und griechischen Kultur gelegen. Nirgends hat mit dem Entstehen des einen Theaters das andere aufgehört, verschiedentlich fanden ganz verwickelte Kreuzungen statt: in München spielen neben dem Künstlertheater die Gebrüder Albrecht in ihrer improvisatorisch-natürlichen Weise weiter, und das oberbayrische Bauerntheater von Michael Dengg spielt unsere beste Dialektliteratur. Die Dichtung für das Theater hat natürlich das mit der alten Improvisation gemein und unterscheidet sich dadurch von

anderer Dichtung, daß ſie nicht auf dem Papier ſteht und nicht aus Worten gemacht iſt, ſondern — um mich eines Wortes von Edward Gordon Craig zu bedienen — unmittelbare Handlung, Ausſtattung, Stimme iſt; das iſt das Weſen dramatiſchen Stiles, der aber doch für den Dichter nur ein Mittel bedeutet und von ihm erſt die Weihe empfängt. Um der dramatiſchen Dichtung in dieſem Sinne willen iſt das Theater des Schweißes der Edlen wert. Thomas Mann will dem „Theater der Dichtung" keine ſelbſtändige Berechtigung zuerkennen, er hält es für eine unreine Sache; er meint, ſein früherer Selbſtzweck ſei zurückgetreten, aber es ſei im Grunde noch dasſelbe, ſei es zum Schaden der Dichtung. Unſere größten Bühnendichter ſcheinen ihm recht zu geben, aber doch nur, wenn man ſie äußerlich betrachtet. Gewiß, ſie kannten die Zwieſpältigkeit ihres Tuns ſehr wohl; Schiller und nach ihm Hebbel waren ſich bewußt, bei ihren Dramen eine Doppelſchöpfung verſuchen zu müſſen. Schiller gerade, der von allen deutſchen Dichtern den feinſten Bühnen-

inſtinkt hatte und in ſeinen „Räubern“ dem Publikum die gewünſchte Bühnenkolportage — wenn auch großzügiger Anlage — geliefert hatte, ſprach am Ende ſeines Lebens mit Beſorgniſſen von ſeinen Vermittlungsverſuchen. Nachdem er ſeine größten Bühnendichtungen geſchrieben hatte, geſtand er dem Freunde Wilhelm v. Humboldt, er glaube zwar, noch keinen Rückſchritt in ſeiner Poeſie getan zu haben, doch möge er hie und da größere Konzeſſionen gemacht haben, als gut ſei, und das ſei nirgends ſo leicht verſtändlich als beim dramatiſchen Schaffen. Keine Dichtungsart ſtehe in einem ſo unmittelbaren Verhältnis zum Publikum, und da ſei es denn möglich, daß ein Dichter, der gelockt werde, die Maſſe zu beherrſchen und ſich gefügig zu machen, eben dadurch zum Diener der Maſſe werde.

Man muß nur dieſen Erklärungen das unentwegte Streben Schillers entgegenhalten, trotzdem ein anderes und höheres Theater erſtehen zu laſſen, man muß den unbeugſamen Willen dieſes Mannes an der Verwirklichung des ihm beſtimmt vorſchweben-

den Idealtheaters arbeiten sehen. Seine „Braut von Messina" zeigt das vielleicht am reinsten, nach deren Aufführung er klar erkannte, daß damit eine neue Epoche des Theaters eingeleitet sei. Hier hatte die Kraft alles Gemeine durch Form überwunden. Ich verweise nur auf die Vorrede des Dichters zu diesem Werke. Und was Goethe betrifft, so genügt es nicht zu sagen, er habe Unterwerfung unter das „Theater" verlangt, ihm sei als Muster Calderon erschienen. Man muß hinzufügen, daß er einen großen Gegensatz sah zwischen Theaterstück und Drama, wie nicht nur sein „Götz von Berlichingen", sondern auch sein „Faust" zeigt, in denen er nicht daran dachte, sich zu unterwerfen. Kann man dem „Theater" mehr Hohn sprechen, als Goethe tat in den Handlungen seiner „Iphigenie" und seines „Tasso"? Goethe hatte das Gefühl, Shakespeare sei ein so großer Dichter, daß er für das Theater nur sehr teilweise in Betracht komme. Das neue Theater lebte in den Herzen dieser beiden Männer und in wenigen anderen. Bewußt und un-

bewußt rangen sie um seine Gestaltung, nachdem sie die Möglichkeit seiner Ausbildung an Eindrücken erfahren hatten, und als künstlerische Triebkraft sie zwang, ihre inneren Gesichte zu beweisen. Und nach ihnen hat es immer und immer wieder Männer gegeben, denen die Gestaltung des Dichterischen Zweck und Sinn des Theaters war, die sich nicht kümmerten um die behauptete Herkunft des Theaters von Mimik und Improvisation.

Die Umgestaltungsversuche gehörten immer nur zu den Seltenheiten. Im großen und ganzen blieb das Theater seiner alten Art getreu. Was die Improvisatoren schon in bescheidener Weise besorgt hatten, nämlich die Texte der Sensation, der groben Erregung dienstbar zu machen, wurde später mit allem verfügbaren Raffinement vorgeschrittener Zeiten durchgeführt. Je mehr man dieses „Theater" im Auge hat, um so berechtigter ist es zu sagen, daß „Dichtung" dafür immer nur in einem Kompromiß möglich sei, daß sogar das Schaffen dafür schon eine undichterische Tendenz sei. Aber muß der Dichter

denn an dies Theater denken? Kann man nicht ein Drama ähnlich schaffen, wie Schiller seine „Braut von Messina" und Goethe seine „Iphigenie"? Ich glaube, das Theater braucht beim Dichten nicht nur negativ mitzuwirken, ich glaube, man kann positiv beim Dichten ein Theater bauen, das dann allerdings nicht der Geschäftsspekulation entsprechen mag. Es wäre sogar von hier aus eine Theaterreform möglich, und sie ist auch versucht worden.

Für das alte Theater ist nicht das Dichterische in einem Drama wichtig, sondern das „Theaterstück". Das Theater kennt den Begriff „Pietät" nicht; es opfert den Bedürfnissen der Mimen und der Kulisse unbedenklich alles, was sich nicht fügt und unterordnet. Jeder Dichter hat in der Beziehung die schmerzlichsten Erfahrungen gemacht, und nur zum Teil aus eigener Schwäche. Thomas Mann läßt demgegenüber die Arme sinken und rät, man soll Dichtungen dem Theater überhaupt nicht ausliefern, man soll sie lesen. — Wozu sind aber die höchsten Gebilde dramatischer Literatur geformt, wozu ist

etwas am neuen Theater geleiſtet, wenn wir das nicht beachten wollen? Vorwärts nur kann der Weg gehen, wenn es einem Ziele gilt, deſſen Größe und deſſen Bedeutung ſchon in Umriſſen ſichtbar geworden iſt. Und wir ſind hier gar nicht mehr Kolumbus; wir haben ganz einfach Pflichten.

Nie hat das Theater rein-mimiſcher Auffaſſung ſo breite Ausbildung erfahren wie in den letzten Jahrzehnten, und in dieſen Zeiten einer erſt anſetzenden, taſtenden Kultur hat es ein Intereſſe gefunden, das ihm ſeiner wahren Bedeutung nach keineswegs gebührt. Die unſinnige Überſchätzung hat erſt nach 1900 ihren Höhepunkt erreicht. Maximilian Harden hat darüber in ſeinem Buche „Kampfgenoſſe Sudermann" treffende Worte geſagt, und auch Thomas Mann weiß die Verhältniſſe gut darzuſtellen. Ich ſchließe mich hier zum Teil an dieſe Ausführungen an.

Die Einführung der Gewerbefreiheit 1870 ließ eine Reihe von Theatern erſtehen, die ſich immer deutlicher als eine günſtige Spekulation erwieſen.

Das Theater wurde die volkstümlichste Unterhaltungsstätte und verstand mit bunten Bildern und Geschehnissen, mit Spannung und Lösung, mit Weinen und Lachen seine Aufgaben zu erfüllen. Das Bedürfnis nach Erregung, die Triebe der Neugierde wurden hier befriedigt wie nirgends sonst. Ereignisse des Marktes, der Straße spielten sich auf der Bühne ab, man erlebte die Sensationen des Tages; wie der Varietékomiker so griff auch der Bühnenschriftsteller sofort nach dem Aktuellen und erzielte ungeheure Wirkungen. Die Wirklichkeit der Vorgänge, die Unmittelbarkeit der dramatischen Form übte einen Reiz aus, den keine andere Kunst bot, einen Reiz, der völlig für sich befing und sogar nichts vermissen ließ, wenn er ohne Verbindung mit Kunst auftrat. Die Technik der letzten Zeit erhöhte die Sucht nach Neuem und die Gier nach Stoff noch beträchtlich. Das Theater mußte die Konkurrenz aufnehmen mit der „Woche". Kinematographische Bilder aus den verschiedenen besonderen Berufen füllten das Repertoir; da wurde der Lehrer dargestellt, und der päda-

gogiſchen Bewegung kamen die Stücke „Probekandidat", „Flachsmann als Erzieher", „Traumulus" und eine ganze Anzahl von Schülerthemen entgegen. Der Privatdozent und der Univerſitätsprofeſſor, der Rechtsanwalt und der Mediziner, der Theologe, der Offizier und der Detektiv genügten ſchon ganz allein als Thema, abgeſehen von allem Inhalt und aller Form, um das Intereſſe des Publikums und das Wohlwollen des Theaterdirektors für ſich zu haben. Der Mönch wurde unter anderem in dem „Abt-" und den „Brüdern vom St. Bernard" theatraliſiert. Beſonders beliebt war der Student, der in „Alt-" und „Jung Heidelberg", in „Vivat Akademia" und in dem Hartlebenſchen Stücke „Im grünen Baum zur Nachtigall" vorgenommen wurde. Bei dem letztgenannten Werke liegen die Motive ſogar beſchämend klar. Univerſitätsſtädte wurden ſerienweiſe dramatiſiert, wie man vorher Liebigbilderſerien und Anſichtskartenzyklen geſchaffen hatte. Auch das Kind kam als Thema an die Reihe. Vor dem Säugling und dem Nummelgreis machte man bislang Halt.

Der erotiſchen Erregung der Tage galten eine Menge von Theaterſtücken, von der „Dame von Maxim“ bis zur „Monna Vanna“; und es kommt auch wohl noch einmal die Zeit, wo man ſich wundern wird über den Götzendienſt, den man vor der „Salome“ und vor der „Elektra“ getrieben hat. Der bunten Schauluſt dienten die Bearbeitungen von Reiſen, das „Weiße Rößl“, „Als ich wiederkam“ und „Der blinde Paſſagier“. Die fernen Länder und ihre Gebräuche lockten gerade ſo, wie etwa der Blick hinter die Kuliſſen des Offizierlebens, wie die Szenen in Kaſino und Kaſerne, oder auch in die Kreiſe des Ghetto. Was hat den beiden Teilen von „Über unſere Kraft“ von Björnſon zu ſo unerhörtem Erfolge verholfen, als die religiöſe und politiſche Erregung, die abgeſpiegelt wurde, und welcher Dichter hatte wohl je eine Lawine und eine Dynamiterplosion ſo raffiniert zur Wirkung zu bringen gewußt? Dieſe Nervenaufpeitſchung lockte, und wenn man ſchaudernd davon las oder erzählen hörte, ging man ſicher bald ſelber hin.

Die Schauspieler wußten allen Anforderungen vollauf zu genügen. Wer Emanuel Reicher einmal gesehen hat in Strindbergs „Vater", wird glauben, daß es keine Schrecken der Wirklichkeit gibt, die nicht die Bühne wiederzugeben freudig bereit wäre. Ich habe in jener Aufführung zwei Dutzend Ohnmächtige aus dem Theater tragen sehen; nur aus einer Berliner Vorlesung über Geschlechtskrankheiten erinnere ich mich der gleichen Wirkung auf die Zuhörer, aber dort entschuldigte sie der Professor, während Reicher seine Brutalität als Kunst vertrat; — allerdings ist er ja dafür nicht allein verantwortlich. Aber nur eine barbarische Unkultur der Theaterbesucher konnte sich diese rohe Mißhandlung gefallen lassen.

Hier hatte das Publikum einen Ersatz für die Kolportage, für die Leihbibliothek. Wie viel schneller war hier das Ende der Begebenheit zu finden als in einem Buche, als in einer Reihe von Heften, und vor allem, wie viel deutlicher erlebte man das alles. War diese Unterhaltung auch so viel teurer

als das Abonnement auf Bücher, hier machte man doch mit. Eben das Mitmachen ist auch der Grund für die Premièrenwut. Man will bei dem Ereignis dabei sein: vielleicht gibt es einen Skandal! Es ist doch ein Machtgefühl, mitzuwirken durch Klatschen oder Pfeifen, überhaupt Urteilsfähigkeit zu zeigen und sich dabei selber in seiner Bedeutung zu genießen. Es gibt Leute, die um diesen Genuß ganz außergewöhnliche Summen Geldes bezahlen. Und dabei gibt es nichts Unwichtigeres und Gleichgiltigeres als eine Première. Auch das Publikum jedes andern Abends hat in seiner naiveren, instinktiveren Urteilsart mehr Bedeutung als dies. Aber überhaupt ist der Genuß einer Première der fragwürdigste.

Stärkste schriftstellerische Produktion war nötig, um den Bedürfnissen des Theaters nachzukommen; und die Bühnen wurden zu Einnahmequellen, wie sie bisher noch nicht gefunden waren. Das mußte selbst Dichter von Qualität reizen, um so mehr, als doch die großen finanziellen Vorteile der Macher als bitteres Unrecht empfunden wurden. Und nie ist

das „Theater“ der Dichtung so gefährlich gewesen wie in unserer Zeit. Davon wird die Geschichte ein beschämend-ernstes Wort sprechen. Das Theater muß den großen Kitsch von Bühnenstücken haben, denn von der Mimik allein würde es heute längst nicht mehr leben können. Die Unterhaltung will stärkere stoffliche Reize. Die Dichter versuchten — um von den zehn Ausnahmen nicht zu sprechen — diese Stoffe ein wenig zu veredeln, poetisch zu machen. Die theatralische Tendenz war der Beginn der Arbeit, und alles stand unter dem Zweck der groben Theaterwirkung. Mit aller Raffiniertheit wurde das Stück zu Ende gebracht, die Aufführung, die den Marktwert der Ware zu bestimmen hatte, wurde aufs genaueste berechnet. Ging die Sache gut, dann wurde der Dichter hervorgerufen und durfte sich bedanken, sonst aber erhoben sich Entrüstungen, die einer besseren Sache würdig gewesen wären, und die Kritik scheute nicht vor den gemeinsten, persönlichen Beschimpfungen zurück und wandte das Werfen von Äpfeln und faulen Eiern an, das früher der Pöbel den Mimen zu bieten

wagte. In wie vielen Fällen wurde gar nicht das Werk des Dichters besprochen — falls es überhaupt zu Druck kam, was häufig, wie zu den Zeiten der Improvisationen, unterblieb — es genügte der Bühnenzuschnitt, den irgend jemand besorgt hatte. Gewiß hatten viele Dichter für ihre Leistung auch wahrhaftig nichts Besseres verdient, aber es ist doch interessant, daß Richard Nordhausen sich einmal in einer Kritik über Gerhart Hauptmanns „Jungfern von Bischofsberg" damit brüstet, das Werk selber gar nicht gelesen zu haben. Höhnend überläßt er diese Aufgabe den „tiefschürfenden Gelehrten".

Man lese einmal Max Dreyers „Siebzehnjährige", das ist so etwa der Typus des Bühnenstückes unserer Zeit. Wir haben hier ein Werk, das wegen gänzlichen Mangels aller tragischen oder komischen Gesichtspunkte, wegen gänzlichen Mangels aller Notwendigkeit und Bedeutsamkeit keine andere Bezeichnung verdient, als ein schlechter Unterhaltungsroman in dramatischer Form. Was wußte man von den inneren künstlerischen Bedingungen der Handlung!

Unſere Zeit kann ſich rühmen, in unerſchütterlichem Glauben an das „Theater“ das Wort gefunden zu haben: Was auf der Bühne wirkt, iſt dramatiſch. Das war die Norm, nach der man arbeitete, und darin fühlte man ſich ganz ſicher, ohne am Theater zu zweifeln.

Doch eine Gruppe zweifelte am Theater und ſchuf Bühnendichtungen, ohne die Bühne zu berückſichtigen. Wie alle Extreme ihre Bedenken haben, ſo brachte dieſe Bewegung genau ſo große Gefahren mit ſich wie die entgegengeſetzte. Durch Flucht aus der Wirklichkeit und Zufälligkeit des Tages, durch Symboliſierung und Filtrierung der Verhältniſſe, durch Verlegung der Vorgänge in die Vergangenheit und Ferne, in die Fabel, in das Märchen verlor man ſchließlich das Leben aus den Händen und ſchuf einer Theorie zuliebe Gebilde ohne Blut und Wärme. Man verrannte ſich in Prinzipien, denen um jene Zeit eine gewiſſe Berechtigung nicht abzuſprechen war, die aber nicht allein mit dem guten Willen und einem feinen Geſchmack, ſondern gerade ihrer Höhe und Reinheit wegen nur mit größter Kraft, mit

reichſten Lebensmächten zu erfüllen geweſen wären. Nehmen wir wieder einen Dichter, der ohne Zweifel etwas kann, Karl Guſtav Vollmöller. In ſeinen Dramen wird alles angewandt, um dem Naturalismus der Bühne aus dem Wege zu gehen, um ja nicht mit dem Stoffe gemeine, außerkunſtliche Wirkungen zu erzielen, oder durch Erregungen der Handlung mitzureißen. Hier iſt Ruhe und Gehaltenheit, hier iſt eine Fülle und ein Reichtum von Gefühlen und bedeutungsſchweren Situationen. Hier iſt eine Behandlung der Vorgänge in Sprache und Bild, die Satz für Satz ein Stillhalten, ein ruhiges Genießen fordert. Faſt in jeder Zeile ſträubt ſich ſo das Werk gegen ſeine Form. Die dramatiſche Form ſtellt aber eine ganze Reihe von Forderungen, die nicht etwa von irgendeinem Äſthetiker herrühren, ſondern aus dem Weſen des Dramas ſtammen; wer ſie nicht beachtet, vergeht ſich gegen das Naturgeſetz der Kunſt und ſtraft ſich damit ſelber. Vollmöller tut ſchlimmeres mit der Kunſtform der Handlung als die Unterhaltungsſchriftſteller der Bühne. —

In der Erfüllung aber der inneren Lebensbedingungen dieſer Gattung beruht die Möglichkeit, ein Kunſtwerk von eigener Daſeinsberechtigung zu ſchreiben; darin würde nicht etwa bloß ein Nachgeben, eine Konzeſſion an das Theater zu ſehen ſein.

Um nur der Unterhaltung zu genügen, ſucht man in Ermangelung eigener Stoffe alles auszunutzen, was der Roman an Senſationen und Erregungen bietet, und welche dankbare Quelle das für ein Theaterſtück iſt, haben ſchon Kotzebue und die Birch-Pfeiffer lachend erfahren. Es handelt ſich nicht um Verlieren oder Gewinnen in der Geſtaltung, es handelt ſich überhaupt nicht um Kunſt, ſondern nur darum, Stoff zu beſchaffen zur Unterhaltung mit den Mitteln der Bühne. Eine Dramatiſierungswut erfaßt die Schriftſteller, und die Aufſehen erregende „Auferſtehung" Tolſtois wurde gerade ſo vorgenommen, wie des alten Willibald Alexis Roman „Die Hoſen des Herrn von Bredow". Novellen und Novellenmotive im Drama unſerer Zeit iſt ein Thema, das noch ſeines Bearbeiters harrt;

wenige Aufgaben ſind ſo fruchtbar und ſo dankbar. Es gibt Schriftſteller genug, die ihre ſtiliſtiſche Verbildung ſchon im Titel offen ankündigen. Im Nürnberger Intimen Theater wurden drei Einakter aufgeführt unter dem Titel „Romanſtoffe". Ein Schriftſteller zeigt in ſeinem Stücke „Ein Romankapitel" einen Dichter bei der Produktion. Dieſer lieſt ſein Werk vor, wobei dann ſeine Geſtalten lebendig werden und auch ſeine verſchiedenen Stilblüten zur Darſtellung kommen. Ein Schriftſteller bezeichnet ſein Stück „Frau Meier" mit dem Untertitel „Ein Luſtſpielroman". Verſteckter und viel gefährlicher arbeitet Sudermann, der, angeregt durch franzöſiſche Bühnendichter und durch die Bemühungen Paul Lindaus eine Reihe von Zeitungsromanſtoffen eigener Mache auf die Bretter brachte. Was nicht das allergeringſte Zeug zum Drama hatte, z. B. Heinz Tovote, arbeitete für die Gewinn verheißende Bühne. Dialogiſierte Skizzen ſtellten Schnitzler und Hartleben in mehreren Exemplaren auf die Bühne. Selbſtverſtändlich handelt es ſich hier nicht darum feſtzu-

ſtellen, daß und wie ſehr dieſe Werke von größerem Werte ſind als die Unterhaltungsware; wir ſprechen hier vom Stilempfinden. Conrad Ferdinand Meyer ließ ſich aus echtem Stilgefühl nicht verleiten (trotz ſeines vorhandenen Ehrgeizes nach einem Bühnenſtück) eine ſeiner bewegten, handlungsreichen epiſchen Dichtungen mit ihren ſcharf umriſſenen, lebendigen Menſchen zu dramatiſieren; das blieb erſt unſerem Theater vorbehalten, für das R. Wörner die „Richterin" und Richard Voß den „Jürg Jenatſch" umgearbeitet haben. Aber nicht allein das Epos mußte dem Theater Konzeſſionen machen, ſondern auch die Lyrik. Der Stilunterſchied der Gattungen machte keine beſonderen Bedenken. Liliencron und Guſtav Falke haben für die Bühne unmögliche Dichtungen geliefert. Der feinſinnige Erzähler Karl Söhle hat in ſeinen Dramen „Mozart" und „Bach" völlig Ungenügendes gegeben, und ebenſo ſteht es mit den hiſtoriſchen Dramen des tüchtigen Märchen- und Legendendichters Georg Ruſeler.

Dieſe „Handlungen" des Theaters, die ſtilloſen Dichtungen ſowohl wie die ſtilgerechten Unterhal-

tungen, müſſen den Widerſpruch der künſtleriſch Empfindenden herausfordern, müſſen zur Folge haben, daß diejenigen dem Theater fern bleiben, die Aufrichtigkeit und Selbſtachtung genug beſitzen, ihr Inneres nicht beleidigen und mißhandeln zu laſſen. Was der Genius ſchon in Schopenhauer und Nietzſche gefühlt hatte, das wurde jetzt größeren Kreiſen klar: Dies Theater iſt eine gemeine Sache, es hat uns nichts zu ſagen, es iſt nicht Stil und Ausdruck unſeres Lebens. Und dieſe Erkenntnis wird immer breiter und deutlicher werden, ſo wenig auch je das alte Theater und ſeine Art verſchwinden wird. Die Technik ſchuf in dem Kinematographen einen Faktor, der dem „Theater" ganz unberechenbaren Schaden tun wird. Der Kinematograph führt zwar ſeine Begebenheiten nicht direkt vor wie das Drama, ſondern er gibt von ihnen ein bewegtes Bild; an Eindruckskraft aber ſteht dies dem Drama nicht weſentlich nach. Sehr ins Gewicht fällt die größere Schnelligkeit der Abwicklung, die Häufung der ſtofflichen Reize, die Billigkeit der Herſtellung jener

Bilder, und der geringe Eintrittspreis. Längſt hat der Kinematograph Mittel und Wege gefunden, auch literariſche Partien zu bewältigen; er beſorgt das, abgeſehen von der Pantomimik, durch projizierte Schriftſtücke und das Programm. Leicht kann ja auch der Phonograph mit dem Kinematographen in Verbindung treten. Kinematographiſche Geſellſchaften haben bereits Dichter angeſtellt, die ihnen Vorgänge erſinnen. Die Behauptung, daß der Kinematograph zu einer Ausdruckskunſt für Dichtung werden könnte, halte ich für töricht, denn alles was der Kinematograph an künſtleriſch Geſtaltetem bringt, muß vorher von einem Regiſſeur und Schauſpieler geſchaffen ſein und muß alſo in erſter Linie in ſeiner Urform künſtleriſchen Wert haben. Höchſtens auf dem Gebiete der Groteske könnte hier Neues und Eigenes erreicht werden. Der Kinematograph iſt des ſelbſtändigen künſtleriſchen Bildens nicht annähernd in der Weiſe fähig wie der Photograph.

Trotzdem aber begrüßen wir in ihm freudig einen Bundesgenoſſen.

3. Reformen

Denkbar ist natürlich eine Reformierung des Theaters von der Dichtung aus, aber Dichtungen sind zu selten, als daß sie auf das „Theater" selbständig eine tiefere Einwirkung haben könnten. Der Dichter und sein Werk sind immer isoliert, je größer sie sind, um so mehr, und so liegt es denn in der Natur der Sache, daß überhaupt Bemühungen von Dichtern, das Theater zu einem Kunsttempel zu weihen, ziemlich vereinzelt sind. Aber der Dramatiker von Kraft und Art fördert bewußt oder unbewußt doch sein Teil; er hat ja auch alles hinter sich, was je die Vergangenheit auf diesem Boden leistete. Man hat behauptet, eine Reform des Theaters sei unnötig, denn unsere zeitgenössischen Dramen

verlangten nicht nach einer Umänderung. Diese Äußerung zeugt davon, daß die echte dramatiſche Dichtung ſowohl der Gegenwart, wie auch der Vergangenheit nicht unterſchieden wird vom Theaterſtück, und daß die Gewohnheit das Stilgefühl ſchon gänzlich narkotiſiert hat. Ich bezweifle, daß die alte Art der Darſtellung für das Große und Starke der Vergangenheit genügt, daß die Dichtungen dadurch nicht Schaden erlitten haben. Ich behaupte, daß aber wir durch dieſe Aufmachung großen Schaden erlitten haben, daß es die höchſte Zeit iſt, die reinere und tiefere Wirkungsfähigkeit der dramatiſchen Dichtung zu beweiſen. Ich glaube ſogar, daß ein ſolches Deutlichmachen der Charakterzüge dramatiſcher Kunſt in der Darſtellung von rückwirkender Kraft auf die Produktion ſein wird.

Die Reformen vom Theater aus bewegen ſich ſeit 1870 eigentlich in einer großen Linie, ſo gewiß ſich auch die Urheber voneinander in einzelnen Tendenzen unterſcheiden. Seit die Meininger, geleitet von dem feinen Geiſte Herzog Georgs II. gezeigt

hatten, was sie vermochten, ist ihre Richtung maßgebend geworden. In dem Streben, große dramatische Dichtungen mit allen Mitteln der Bühne zu einheitlicher, lebendiger Wirkung zu bringen, griff man zunächst zur ursprünglichen Form der Dichtung und suchte sie in möglichster Breite und Reinheit wiederzugeben. Man trieb die Treue und Genauigkeit der Dichtung gegenüber so weit, daß man den Zwischenvorhang nicht schonte. Ruhig und mit unermüdlichem Fleiße wurde die Aufführung vorbereitet; dabei war der Eifrigste der Herzog selber, ein Mann von seltenem Kunstsinn und reicher Phantasie. In der szenischen Ausstattung wurde peinliche Sorgfalt geübt inbetreff des Stils; man trieb historische Studien und war bis auf die Nebensächlichkeit gewissenhaft; man suchte nach Möglichkeit echtes Material zu beschaffen — beispielsweise an alten Möbeln — und war sich der Wichtigkeit dieser Dinge bewußt. Das Malerische herrschte in der Inszenierung vor, und zwar um so stärker, als dies eine Reaktion der Augenfreude bedeutete gegen

die Nüchternheit Heinrich Laubes. Nur selten konnte man den Meiningern das Pomphafte der Kulissen, Prospekte und Kostüme vorwerfen, sie versuchten in der Hauptsache das Charakteristische, das scharf Bezeichnende der betreffenden Epoche und Situation zu zeigen. Mit eigenhändigen Skizzen deutete der Herzog seine Anschauungen an und zog auch wohl Fachmänner zu Rate. Auch nach der ersten Aufführung wurde immer wieder versucht, das Geleistete zu heben und auszurunden. So entstand, dem realistischen Geiste jener Tage entsprechend, nach und nach ein vollständiges Bild der Zeit, des Ortes und der Lage.

Es muß den Meiningern nachgerühmt werden, daß sie auch wußten, welche Dramen die Last der Ausstattung weniger vertrugen, und daß sie sich dort weise beschränkten. Dafür, daß diese Ausstattung später von anderen zu Prunk und Protzentum entstellt und überhaupt sinnlos schematisiert und verallgemeinert wurde, sind natürlich die Meininger nicht verantwortlich zu machen.

Wenn auf dem Maleriſchen der Ausſtattung bei den Darſtellungen das Schwergewicht ruhte, ſo lag das kaum in ihrer Abſicht; ſie wollten wohl das Schauſpieleriſche mit gleicher Strenge ausbilden. Die Wirkung aller Mittel der Bühne zu einem großen Eindruck verlangte ein einheitliches Enſemble, das unbedingt den Anordnungen einer Leitung ſich fügte. Das Zurückdrängen alles Virtuoſentumes war hier eine Selbſtverſtändlichkeit, denn nur mit ſtrengſter Diſziplin war das Ziel zu erreichen, mit Hingabe alles Einzelkönnens zugunſten des Zuſammenſpiels. Es iſt klar, daß der Herzog mit geringeren Kräften, wenn ſie ſich gut einordneten, beſſer arbeiten konnte als mit großen, denen nur an ſich ſelbſt lag. Die individuelle Begabung beachtete er, die Fachſchablone war ihm gleichgültig, und deshalb mußten oft bedeutendere Darſteller kleine Rollen, ja Statiſten ſpielen, und andrerſeits wurden Anfänger und einſeitige Begabungen gelegentlich für wichtigere Rollen gewählt. Die Mimik, das ſtumme Spiel wurde liebevoll ausgeſtaltet. Kleineren Rollen

widmete man eine beſondere Aufmerkſamkeit. Der Herzog ſagte: Große Rollen tragen ſich meiſt ſelber, kleine müſſen vom Schauſpieler getragen werden. Das Zuſammenſpiel blieb ihm die Hauptſache, und Unerhörtes erreichte er in der Geſtaltung von Maſſenſzenen. Der Kritiker Karl Frenzel erzählt von den Volksſzenen im Julius Cäſar: „Wenn Casca den Streich auf Cäſar führt, ſtößt das um die Cura verſammelte Volk einen einzigen herzerſchütternden Schrei aus; eine Totenſtille tritt dann ein, die Mörder, die Senatoren, das Volk ſtehen einen Augenblick wie gebannt und erſtarrt vor der Leiche des Gewaltigen, dann bricht ein Sturm aus, deſſen Bewegung man geſehen, deſſen Brauſen man gehört haben muß, um zu empfinden, wie gewaltig, wie hoch und tief die Wirkung dramatiſcher Kunſt zu gehen vermag. In der Szene auf dem Forum folgen, ſich gegeneinander überbietend, die großartigen und überraſchenden Momente; wie Antonius auf die Schultern der Menge gehoben wird und ſo inmitten der wildeſten Bewegung das Teſtament Cäſars vorlieſt;

wie die Wütenden die Bahre mit dem Leichnam ergreifen; wie Andere mit Fackeln herbeistürmen; wie endlich Cinna, der Poet, im wildesten Getümmel getötet wird. Man glaubt den Anfängen einer Revolution beizuwohnen."

Gegenüber diesen Taten der Meininger bedeutet die Leistung Otto Brahms im Berliner Deutschen Theater und später im Lessing-Theater eine Einschränkung auf ein Spezialgebiet, eine Steigerung der Tendenzen mit einseitig verfeinertem Gefühl sowie mit Hilfe neuer Mittel. Literarische Ziele hatte das Brahmsche Theater, und da es in den Zeiten des aufstrebenden Naturalismus stand und selber Partei war, schob es die Klassiker und die Bühnendichtung auf dem Kothurn beiseite und wandte sich dem naturalistischen Drama zu. Ausnahmen wurden wohl gemacht, aber im Ganzen blieb man doch konsequent. Man hatte keinen Stil der Aufführung als den einen bestimmten naturalistischen, für den man nur eine Reihe von Nuancen kannte. Man merkte sogar die langsame Wandlung

der modernen Dramatik gar nicht und ſpielte deshalb auch den ſpäteren Gerhard Hauptmann nicht, wie es ihm gebührte. Es wäre zuviel geſagt, wollte man behaupten, daß Brahm Gerhard Hauptmann in Berlin zugrunde geſpielt hat, aber geſchadet hat er ihm außerordentlich.

Daß die Ausſtattung bei Brahm nicht entfernt ſoviel bedeutete als bei den Meiningern, lag in erſter Linie an dem Programm; in bürgerlichen Stuben und Armeleutzimmern ließ ſich mit dem beſten Willen nicht viel machen. Und doch achtete Brahm wie die Meininger gewiſſenhaft auf den Dunſtkreis der Dichtung. Wer die Ausſtattung der „Weber" bei Brahm geſehen hat, hat Achtung vor der Liebe und dem Feingefühl der Spielleitung. Die Vorſchriften des Dichters wieſen zwar genau die Wege und verlangten ganz erſtaunliche Intimität, aber Brahm wußte die Bühnengeſtaltung auf dieſelbe Weiſe durchzukomponieren. Wenn ein Darſteller von der regennaſſen Straße in ein Zimmer kam, mußte er vorher in einen Waſſereimer treten, damit

an seinen Stiefeln noch die Nässe zu sehen war und sich auf dem Fußboden abdrückte.

Seinem Programm gemäß brauchte Brahm Schauspieler von Temperament und Unmittelbarkeit. Es ist Brahm gewiß gelungen, ungefähr alles Große und Tüchtige der damaligen Schauspielkunst einmal an seine Bühne gefesselt zu haben, aber es hielten sich schließlich nur diejenigen bei ihm, deren Eigenart dem literarischen Programm entsprach. Martersteig sagt mit Recht in seiner Geschichte des deutschen Theaters im XIX. Jahrhundert, daß in dieser Schule schauspielerisch fast ausschließlich die im Individuellen beschlossene Charakteristik, der Reiz der Persönlichkeiten an sich entschied. Mußte gerade bei diesen Darstellern der Eigenart und Auffassung weit mehr überlassen bleiben als beispielsweise bei den Meiningern, so ergab sich, andererseits aus ihrer Kultur und Intelligenz fast von selber ein Zusammenspiel — innerhalb des Stilgebietes — wie es noch nicht dagewesen war. Die Spielleitung ist selbstverständlich auch in dieser Richtung bemüht gewesen, und im

letzten Grunde mag vielleicht ihr dies Lob gebühren. Das müssen die an den Proben Beteiligten erst des Näheren beleuchten. Die Arbeit der Spielleitung aber sieht man in ihrer ganzen Größe in der Gestaltung der Massenszenen. Ich erinnere wieder an die „Weber". Wer den Einbruch der empörten Volkshaufen in die Fabrikantenvilla gesehen hat und den Schluß der Dichtung, den Kampf mit den Soldaten, der weiß, daß die Meininger in dieser Beziehung nicht besser gewesen sein können.

Keiner aber hat soviel zur Reform des älteren Theaters in unserer Zeit getan als Max Reinhardt. Julius Bab schreibt in einem Aufsatze über „Max Reinhardts Chorregie": „Dem Schauspieler Max Reinhardt, der nun seit Jahren ganz hinter dem Spielleiter zurückgetreten ist, waren vor allem zwei Gaben eigen: eine große Erfindungsgabe, um mit hunderterlei kleinen Gesten und Gebärden die Existenz, das Alltagsleben gleichsam, eines Menschen zu malen, und eine dumpfe, unheimlich schwellende, jäh entladende Kraft des Ausbruchs, eine

ſchwere durchſchlagende Akzentſetzung". Reinhardt hat ſich ſozuſagen umzuſetzen gewußt mit all ſeinen künſtleriſchen Potenzen in den Spielleiter und hat dabei ſeine Ausdrucksmittel und ſeinen Wirkungskreis erweitert. Er kommt aus Brahms Enſemble und hat in dieſer Schule viel gelernt. Er wußte vor allem Brahms Programm zu ſprengen und ließ auch die entgegengeſetzte Literaturrichtung, die Symboliſten und Neuromantiker zu Worte kommen. Ich halte es aber für gänzlich verfehlt, zu ſagen, er habe das neuromantiſche Theater geſchaffen, denn abgeſehen davon, daß ſein Programm weit darüber hinausgeht, wird die Art ſeiner Spielleitung mit dieſem Worte keineswegs genügend charakteriſiert. Sein literariſcher Ehrgeiz aber ordnete ſich dem anderen unter: die Ausdruckskunſt der Bühne zur Vollendung zu bringen. Hier erleben wir ein unermüdetes Verſuchen und Taſten; und wenn wir von ſeinem Können und Nichtkönnen ſprechen, ſo müßten wir beſcheiden und vorſichtig hinzufügen, daß er nach den Ereigniſſen der letzten Zeit als ganz unabgeſchloſſen erſcheint.

Die Ausdrucksmöglichkeiten der Bühne in ihrer ganzen Weite und künſtleriſchen Bedeutung zu zeigen, iſt Reinhardts Arbeit. Er ſpannt deshalb ſeinen Rahmen möglichſt weit über die Literatur aus, und verſucht Dichtungen vieler Stilrichtungen einzubeziehen. In ſeinem Repertoir finden ſich Werke der allerverſchiedenſten Zeiten und Länder, wie ſie wohl nie auf einer Bühne ſo einträchtig beieinander geſehen ſind. Bevorzugt er wie die Meininger auch die anerkannten großzügigen Bühnendichter der Vergangenheit — und für ſeine Zwecke mit Recht, weil die Gegenwart zwar eine unendliche Fülle von Bühnenſchriftſtellerei, aber wenige Dramen beſitzt — ſo wählt er darin doch mit einem viel ſicherenen Geſchmacke aus. Vereinzelte Fehlgriffe wurden immer wieder aufgehoben durch andere beſonders gute Wahlen.

Wie die Meininger fragte er, was die Darſtellungsart betraf, die Dichtung zuerſt und verſuchte alle ihre Motive zu benutzen. Hier ging der Schüler viel weiter als ſeine Meiſter, und man kann wohl die Worte unterſchreiben, in denen ſich Paul Legband

in einem Aufſatze über „Das Deutſche Theater“ über ihn zuſammenfaßt. Er ſpricht dort von dem Streben Reinhardts, aus allen verſchiedenen Dichtungswelten „die Kulturſtimmung ſo tief und farbig herauszulocken und die latente Poeſie dieſer Dinge ſo zu beleben, daß ſie wie neue Gaben wirkten. Dieſer feſte Wille, keine Tradition üblicher Bühnenkunſt zu achten und jedem Stück wie einem neugeſchenkten ſeine Struktur, ſeine Seele abzulauſchen, ward oberſtes Geſetz“. Dieſes Streben und Handeln war in ſeiner Energie und in ſeinem von reicher Phantaſie und von Geſtaltungskraft getragenem Gelingen eine wichtige Tat zur Theaterreform: Die Dichtung iſt das Beſtimmende und Feſte, nicht die Theaterſchablone.

Die Linien, die noch auf Brahm zurückweiſen, ſind klar: die peinliche Sorgfalt in der Stimmungsbehandlung. Ohne dieſe Schule wäre ihm Gorkis „Nachtaſyl“ nicht gleich zu Anfang ſo gelungen. Dieſelbe Methode der Anſchauung auf die geſamte dramatiſche Literatur angewandt, mußte überall In-

timität und Wärme erzeugen. Reinhardt ſuchte das Milieu jedes Werkes zu beſtimmen und zu geſtalten, und er beſaß darin eine ganz ſeltene Gabe der Einfühlung. Lyrismus möchte man dieſe Seite des Ausdrucks nennen. Viele Spielleiter hatten ſich vor ihm um den „Sommernachtstraum“ bemüht, und doch war keiner in ſolche Tiefen der Dichtung geraten. Seine Auffaſſung und Darſtellung zeigte, daß er den Lebensnerv des Stückes gefühlt hatte. Er wußte einer Szene, einer Geſtalt, einer Dialogſtelle, einem Worte Farbe und Ton zu geben, die ihre Bedeutung mit einem Male ans Licht ſtellten, und er kannte dazu Mittel, die bisher wenig beachtet oder verborgen geblieben waren.

Seinen Stoffen gemäß mußte ſeine Ausſtattung der der Meininger ähnlicher ſehen als der Otto Brahms, aber er kannte viel weniger Schema als jene und zeigte größere Wandlungsfähigkeit. Naturaliſtiſch bis zum Äußerſten war ſeine Waldſzene im „Sommernachtstraum“ mit den echten Birken, den Büſchen, Pflanzen und Moospolſtern, ein Mo-

tiv, das auch mit beigetragen hat zu der unheimlichen Wirkung aufs Publikum. Hier war die Wirklichkeit fast erreicht, wie mit den kostbaren, echten Möbeln der Meininger. Größten Wert legte er auf gute Bühnenmalereien, die Brahm ja ein wenig vernachlässigt hatte; bei Reinhardt spielte die Farbe als Stimmungsmoment eine wichtige Rolle. Er zog Künstler herbei, die Stilgefühl besaßen, die die alte Panoramen- und Panoptikenmalerei als unmöglich empfanden und teils in Anlehnung an ausländische Bewegung, teils in eigener Erfindung eine neue Dekorationsart schufen. Reinhardt ließ sich von ihnen beraten und schulte sich, und sie konnten wieder von Reinhardt vieles lernen. Prospekte, Kulissen, Innenräume, Kostüme, Beleuchtung, alles unterstand einer fachmännischen, sorgfältigen Überwachung, und diese arbeitete wieder im Einverständnis mit der Spielleitung. So konnte der blaue Mantel eines Juden im „Grafen von Charolais" als ein Ereignis in ganz Berlin besprochen werden. Für die Masken der Juden wurden sogar Bilder

und Photographien, die der Dichter Beer-Hofmann auf niederländischen Reisen besorgt hatte, genau beachtet. Reinhardt näherte sich den Grenzen des Möglichen. Manche Stücke erstickten unter der Last des Aufwands, Arabesken umschlangen und verdeckten die Struktur. Die Auflösung in tausend Stimmungsmomente lenkte ab vom dramatischen Leben und gab allerlei Surrogate für den Dichter. Thomas Mann sagt einmal im Zorn über eine schlechte Spielleitung, bei ihr verhalte sich das Drama zur Aufführung, wie sich ein Libretto verhalte zur Oper. Wer die Aufführung der „Lysistrata" gesehen hat, kommt unwillkürlich vor die Frage, ist die Dichtung Leo Greiners größer oder die Dichtung von Max Reinhardt? So beginnt der „Kaufmann von Venedig" mit selbständigen lyrischen Zusätzen Max Reinhardts, mit einer Stimmungmacherei, die unsere lyrische Zeit wohl mit Wonne empfindet, die aber als Zusatz zu Shakespeare unnötig ist. Es steckt in dem Stück vom Dichter aus Milieu genug, und mehr hat er nicht nötig als er gibt. Viel be-

denklicher aber sind die Übergriffe in „Was ihr wollt", wo Reinhardt ganze Bilder im Hintergrunde vorüberhuschen läßt, die von ihm selber stammen. Wozu solche barocken Lyrismen, die doch entweder ein Armutszeugnis für Shakespeare bedeuten oder für unsere Zeit beschämend sind!

Max Osborn schreibt in einem Aufsatze „Bühne und Bild": „Man hatte sich in eine Art Dekorationsrausch eingelebt. Die Lust zur Farbe, zum Licht, zur letzten Ausnützung moderner Techniken in der Kulissenfabrikation wie im Bühnenbetrieb, zur artistisch-spekulativen Verwendung der Drehbühne, die Freude an leuchtendem, blendendem, hinreißendem Märchenprunk feierte Orgien". Vielleicht empfand das niemand früher wie Max Reinhardt selber. Und er suchte nach Besserem und Künstlerischerem und fand dies in gänzlicher Abweichung vom Naturalismus und der Spielerei, in der Vereinfachung der Szene. Im „Wintermärchen" und in Szenen des „Lear" hat er so an Shakespeare vieles wieder gut gemacht und an anderen Stücken genugsam ge-

zeigt, wie sehr seine Spielleitung auch in der Beschränkung der Ausstattung und in sparsamster Verwendung von äußeren Zutaten der Weiterbildung fähig war.

In der Leitung der Schauspieler hat Reinhardt zuerst getreulich die Bahnen weiter verfolgt, welche die Meininger und Brahm vor ihm beschritten hatten. Das Virtuosentum hatte bei ihm kein Recht, alles kam auf das Zusammenspiel an. Es ist zwar nicht schön, wenn er das alte Schauspielermätzchen der Shylokdarsteller im „Kaufmann von Venedig", die Rückkehr nach Jessikas Flucht, das Toben im Haus und die pantomimische Verzweiflung zuläßt, aber das deckte sich ja mit seiner sonstigen Lust an Stimmungsmalerei; davor brauchte der nicht zurückzuscheuen, der in „Was ihr wollt" neue Szenenbilder einstreute. Schlimmer ist, daß er im „Sommernachtstraum" alles zugab, was nur zur Entzündung komischer Wirkung diente, und so aus Handwerkern Hanswürste machte. Die Szenen waren voll übermütigen Komödiantensinnes, aber sie waren nicht von Shakespeare. Reinhardts Laune hatte den

Berlinern dieſen Schmauß bereitet, und Shakeſpeare zahlte die Koſten. — Wenn ein Stück unzählige Male geſpielt wird und wenn erprobt iſt, was auf das Publikum am ſtärkſten wirkt, wird gewiß von den Schauſpielern manches vergröbert, aber es handelt ſich hier um einen Vorwurf, welcher der Spielleitung ſelbſt gemacht werden muß.

Reinhardt entfernt ſich langſam von der Strenge der Meininger; er zwingt ſeine Schauſpieler nicht in ſeinen Willen; kaum bemüht er ſich, dem einzelnen Darſteller einen Rahmen anzugeben, innerhalb deſſen ſich ſeine Art und Begabung bewegen kann; jedermann kann am beſten mit ſeinen eigenſten Mitteln und Gaben wirken. Aber die Gefahr liegt nahe, daß die Eigenart und Beſonderheit eine einheitliche Geſamtwirkung gefährdet, ſo gewiß die individuelle Note auf einigen Gebieten viel bedeutet, z. B. gerade in Brahms Programm. Reinhardt iſt dieſer Gefahr nicht entgangen. Er hat einmal etwas wie ein Enſemble gehabt, wenngleich von einer kühneren und grelleren Farbenmiſchung als ſich mit dieſem

Begriffe verträgt. Oder waren es auch damals nur einzelne Enſembleſpieler? Immer mehr aber hat Reinhardt ſeine Schauſpieler laufen laſſen wie ſie wollten, vor allem die größeren. Durch Engagement von „Stars" hat er bewieſen, daß er das Stilgefühl für die Einheit ſchauſpieleriſcher Leiſtung verloren hat. Wer einen König Philipp in der Auffaſſung Baſſermanns durchgehen läßt, während andere Hauptrollen des Dramas in ganz anderem Stile gegeben werden, der läßt uns wieder auf die ſchauſpieleriſche Kulturſtufe vor den Meiningern zurückſinken. Es gibt auf dem Gebiete der Darſtellung dramatiſcher Dichtungen keine abſolute individuelle Freiheit und Willkür, ſo wenig wie es das innerhalb eines Orcheſterſpieles gibt. Alles Einzelne muß in die Geſamtharmonie aufgehen, muß das Ganze zu dieſer Harmonie ſtimmen helfen.

Ganz erſtaunlich und beſonders augenfällig iſt der Mangel an Sprechkultur bei Reinhardt.

Wo es aber gilt, Maſſen in Bewegung zu ſetzen und ihre Erregung zu einem Ausdruck zuſammen-

zufaſſen, da feiert ſeine Organiſationskraft Triumphe. Was Moors Bande in den „Räubern" leiſtet auf dem Gebiete des Pantomimiſchen, das leiſten die Chöre der „Braut von Meſſina" im Rhythmiſchen und Akuſtiſchen. Reinhardt erfand Linienführungen, Unterſchiede in der Dynamik und Arten der Zuſammenſtellung, die alles weit hinter ſich laſſen, was je vor ihm auf der deutſchen Bühne erlebt war.

Ich nenne Reinhardt und ſeine Tat beſonders, weil ihr nichts an Mannigfaltigkeit und Nachdrücklichkeit gleichkommt. Ich weiß, daß vielerwärts bedeutende Verſuche der Vervollkommnung der alten Theaterart gemacht worden ſind. — Das Hamburger Theater unter Berger, das Düſſeldorfer unter Luiſe Dumont, das Karlsruher unter Hagemann haben ihren redlichen Anteil an der Theater-Kulturarbeit unſerer Zeit. Auch Guſtav Mahler und Alfred Roller an der Wiener Hofoper müſſen hier genannt werden. Auf das Ausland iſt ſpäter hinzuweiſen.

4. Neuſchöpfungen

Von den bisher erwähnten Reformen unterſcheidet ſich weſentlich das Münchener Künſtlertheater, weil es eine radikale Tat bedeutet, ſo ſehr es auch mit früheren und gleichzeitigen Bewegungen zuſammenhängt. Nur mit größter Schwierigkeit kann man ſeine Tendenzen erörtern. Das Künſtlertheater iſt aus einer Stilbewegung erwachſen und will aus ihr verſtanden werden; und kann man auch in Georg Fuchs denjenigen ſehen, der die ſchwebenden Fragen zuerſt förderte, der die wichtigſten Probleme erkannte und deſſen Temperament und Klugheit die Realiſierung hauptſächlich betrieb, ſo haben doch an dem vollendeten Werke eine ganze Reihe von Energien gearbeitet, und ſogar Energien verſchiedener Rich-

tungen. Die Leiſtungen des Künſtlertheaters ſind keine Maßſtäbe, denn die Regie ließ manches, die Schauſpielkunſt ſozuſagen alles zu wünſchen übrig. Die Literatur über das Künſtlertheater gibt auch das Letzte nicht her, denn Georg Fuchs verliert in dem Buche „Die Revolution des Theaters“ in ſeiner leidenſchaftlichen Art die Klarheit doch allzu ſehr, und das klare Buch von Max Littmann „Das Münchener Künſtlertheater“ kann in ſeiner Kürze nur andeuten und will in ſelbſtgewählter Beſchränkung die Bühnenkunſt nicht erörtern. Das Buch aber von Theodor Alt, „Das Künſtlertheater“, läßt jeden Geſichtspunkt über den Dingen vermiſſen und ermangelt alles tieferen Verſtändniſſes; — ich muß einigemal auf dieſe Schrift zurückkommen. Das einfachſte iſt, den Grundriß des Theaters ſelber zu befragen, dann ſieht man, was es wollen muß. Schriften verwirren in Zeiten des Kampfes, ſo ehrlich und ernſt ſie gemeint ſein können; Namen bieten Grund zum Streit; ſuchen wir die Sache zu erkennen.

In Darmſtadt, an dieſer Hauptpflegeſtätte der

modernen Raumkunſt, ſtand auch die Wiege des Künſtlertheaters. Der enge Zuſammenhang dieſer beiden Bewegungen wird klar, wenn Georg Fuchs in einer Darmſtädter Denkſchrift vom Jahre 1900 ausführt: „Die große Bewegung in den angewandten und Zierkünſten ermutigt nunmehr und gibt uns das volle Rüſtzeug, die ſtiliſtiſche Geſtaltung der deutſchen Schaubühne im modernen Formengeiſte aufzugreifen und durchzuführen. Noch ungenützt für diejenige Kunſt, welche den unmittelbarſten und breiteſten Einfluß auf das gebildete Volk ausübt, liegt ein unermeßlicher Schatz an Formen vor uns in den Werken der großen Maler, Bildhauer und Dekorateure der neueren Zeit. Es bedarf nur der Aufführung ſolcher Schauſpiele, die zu ſtiliſtiſchem Empfinden und Erfinden anregen, um mit der Hilfe unſerer Künſtler jenen Schatz zu heben. Ganz im Sinne der neuerweckten angewandten Kunſt würde jetzt der Zweck der Schaubühne die Grundlage der dekorativen Geſtaltung werden, nicht eine maleriſche Abſicht, antiquariſches Wiſſen oder die Freude an der Nachbil-

dung altertümlicher Dinge. Es wäre alles koloristisch, zeichnerisch und architektonisch einfach, persönlich empfunden, und von vornherein so anzulegen, daß das Werk und die Darsteller in einer unvergleichlich größeren und reineren Wirkung zur Geltung kämen, als man seither für möglich hielt." Hier ist neben der wirtschaftlichen Eroberung des Theaters für die bildende Kunst schon die Richtung der Künstlertheaterbestrebung in Grundzügen angegeben: das Ausgehen von dem höchsten Sinne der Bühne, und die stilreine Anwendung aller Mittel zum Zwecke der größten künstlerischen Wirkung von Dichtung und Darstellung.

Räumlich gesehen bedeutete die alte Bühne mit ihren Kulissen, Soffiten, Versatzstücken, Prospekten und ihrer Beleuchtungsart ein Panorama, einen Guckkasten. Sie stellte dar einen bestimmten Raum, in den man Einblick gewann durch eine fehlende vierte Wand. Diese Bühne war übernommen worden mit all ihrer Tiefe und Höhe aus den italienischen Spätrenaissancetheatern für Ausstattungsstücke und war

im weſentlichen ſeit dem XVII. Jahrhundert, ſeit der Barockzeit, nicht verändert worden. An ihre Vervollkommnung, an ihre Ausbildung hatte man alle Mühe und alle Technik gewandt. Sie war dadurch immer mehr Illuſionsbühne geworden; die Hiſtorienſtücke der Meininger, Brahms Naturalismus und beiſpielsweiſe Reinhardts „Sommernachtstraum" kamen der Wirklichkeit täuſchend nahe. Der Umſtand, daß dem Bühnenbilde in der Form des Bühnenrahmens eine trennende, heraushebende Einfaſſung gegeben war, wollte nichts beſagen, denn der Rahmen fiel bei der Verdunkelung des Zuſchauerraums fort, und man ſchaute in ein Loch hinein. Was darin vor ſich ging, war ſtets in größter Gefahr, genau ſo zur Illuſion zu werden wie die ganze Szene, und bedeutete in der Mehrzahl der Fälle gemeine Wirklichkeit. Als noch die Mittel dieſer Bühne primitiver waren, und rohere Kuliſſen und Soffiten die Aufgaben der Raumilluſion nicht ſo gut zu löſen vermochten, da waren die Gefahren noch nicht ſo groß, obgleich ſich unſerer Kontrolle entzieht, wie

ſie auf die weniger verwöhnten, weniger ausgebildeten Sinne der Zeitgenoſſen gewirkt haben. Aber als man in Herſtellung der Dekorationen raffinierter wurde und feine Übergänge erfand von Kuliſſe zu Kuliſſe, von Soffite zu Soffite, und bis in die Tiefen des Proſpektes einen wirklichen, greifbaren Raum vorzutäuſchen wußte, und ſei es bis in meilenweite Fernen, da war das Panorama vollendet, und was ſich hineinſtellte, gehörte dazu. Wir haben bereits erwähnt, daß und wie die Bühnenſchriftſtellerei mit dieſen Wirkungen zu ſpekulieren wußte.

Auf die ungeheuerlichen finanziellen Schwierigkeiten ſolcher Inſzenierung macht ſchon Georg Fuchs aufmerkſam. Nur einige Hoftheater können ſich den Luxus ſolcher illuſioniſtiſchen Dekorationen leiſten, Privattheater nur dann, wenn ſie dieſe Ausgaben durch rieſige Aufführungszahlen, ſchlechtere Beſetzungen und Stücke für den Pöbelgeſchmack wieder einſparen. Es gibt aber auch Hoftheater, die man im letzten Grunde deswegen langſam verkümmern läßt.

Poſſart lieferte in der Inſzenierung von „Wallen-

steins Lager“ ein vollendetes Panorama. Er brauchte die Bühne des Münchener Hoftheaters in ihrer ganzen außerordentlichen Tiefe, um das ungeheuerliche Lager der Soldateska deutlich zu machen. Wachtfeuer waren rings verteilt, vorn größere, hinten ganz kleine, vorn saßen Riesen an Gestalt herum, hinten Kinder in Bärten und Männerkostüm. Possart wußte, wie wenig der Mensch in diese Perspektive hineinpaßte; so ließ er natürlich auch den Warenzug, der über die Szene kommt, nur wenige Meter zur Bühnentiefe abbiegen. Er hätte sonst die unfreiwillige Komik erreicht, die ich in einem Bauerntheater erlebte, wo ein Darsteller zu liebender Umarmung der Sennerin die Hände frei haben mußte und deswegen die Mistgabel an den blauen Horizont lehnte. Je vollkommener die Inszenierung dieser Art war, um so mehr bedeutete sie eine grobe, aufdringliche Inanspruchnahme der Sinne. Was ein Spiel sein soll, was eine Phantasiewelt bedeutet, das wurde Wirklichkeit mit allem sorgfältig beschafftem Milieu, und die Dichtung ging darin unter, ihr Schmerz und ihr Lachen wurde

gemein, ihr Schrecken brutal, ihre Erhebung ein Philisterium. Konnte Ibsen seine Symbolik anders retten als durch fingerdicke Unterstreichungen und unermüdete Hinweise? Das ist ein Ringen mit dem Theater.

Eine Neuschaffung aber konnte nicht so ohne weiteres geschehen; mit Negationen war noch nichts getan. Die Ideen eines Theaterbaues mußten 1900 in Darmstadt noch scheitern; nur in langer Arbeit, in unendlichen Versuchen und Bemühungen konnte das gelingen, und viele fleißige Hände mußten sich dazu regen. Die bildende Kunst allein konnte darin auch nicht maßgebend werden, und es war vernünftig, daß man noch wartete und diskutierte. Was der Darmstädter Peter Behrens jetzt 1909 geleistet hat in der Bühne der Sommerspiele in Hagen-Westfalen, das beweist, wie leicht selbst einem ganz erwählten Geschmacke eine Verirrung passieren kann, wenn er auf einem so universellen Gebiete, wie das Theater ist, einseitig vorgeht. Für Otto Erich Hartlebens hinterlassenes dramatisches Fragment „Diogenes" beschaffte er eine

Bühne, die grundsätzlich alle Illusion ablehnt, die bei einer sehr großen Breite nur fünf Fuß Tiefe hat und nach tektonischen Gesetzen stilgerecht belebt ist. Alle Requisiten sind echt und von hohem Kunstwert, zum Teil aus Museen besorgt. Selbst der Trikot gilt als Lüge, Haut muß von Haut dargestellt werden. In der Schauspielkunst gibt es keine Bewegungen in die Tiefe, weder nach vorn, noch nach hinten, sondern alles hat dem Raume gemäß in die Fläche gebracht zu werden. In der Aufstellung bedeuten die Schauspieler stets Bilder, sowohl an Farbe als auch an Anordnung im Rahmen. Dieses kunstgewerbliche Theater ist eine Erstarrung und Lähmung allen Bühnenlebens, und damit ist die Freiheit vom Panorama zu teuer erkauft. Das ist ein Verrennen ins andere Extrem, dessen Gefahren für die Darstellung und lebendige Gestaltung der Dichtung ebenso groß sind wie die der gemeinen Illusionsbühne.

Man sah die zunehmende Abneigung gegen Dekorationsaufwand, gegen Farben- und Stoffwust, man

fühlte die Klärung und Läuterung in den Stilbewegungen der letzten Jahre. Wagner mit seinem barocken Prunk wurde so schwer verdaulich wie der Geschmack Ludwigs II. in seinen Schlössern. Man sehnte sich nach Einfalt und Einfachheit, nach Großzügigkeit in Linie, Farbe und Form, nach ästhetischer Reinheit. Man wollte freier atmen, nicht gedrückt sein, nicht passiv sein, nicht im Schlepptau seiner Sinne Kunst erleiden. Man wollte genießen, frei, geistig, aufrecht. Alles was ablenken konnte, wurde ferngehalten. Das Einfachste ist die Natur, und so führte denn die Furcht vor Leinwand und Pappe zum anderen Extrem, zur Naturbühne unter freiem Himmel.

Nach dem Vorbilde der in Frankreich auf antiken Theatern stattfindenden Aufführungen in Orange und Arles, der auf neuerbauten in Limoges, Champigny und anderen Orten, hat Ernst Wachler seine Pläne für das Naturtheater in Thale am Harz ausgebaut. Wir haben jetzt eine ganze Reihe von Naturtheatern, so das in Vindonissa (antik), in

Luzern-Hertenstein, nnd jährlich entstehen mehrere neue, so daß schon allein die Menge für seine Berechtigung einnimmt. Das frühstentwickelte ist das in Thale. Merkwürdigerweise ist dies Naturtheater unfern einem Stück Theaternatur gelegen, nämlich der Hexentanzplatz-Blockhütte, womit ein Maler Hendrich diese alte Kultstätte entweiht hat; auch im Riesengebirge hat er später eine ähnliche Hütte eingerichtet und sie mit selbstgemachten Bildern aus Mythologie und Sage behängt; jetzt beabsichtigt er auch gegen Mainz vorzugehen mit einem Bau, in welchem er die Nibelungen Wagners behandeln will. Dieser Hendrich hat Ernst Wachler auf die Gegend hingewiesen. Wachler baute hier zwischen zwei mächtigen Felsen, von denen sich eine weite Fernsicht über die Tiefebene auftat, aus aufgeschütteter Erde eine Bühne von 25 Meter Breite und 20 Meter Tiefe, er ließ einige Bäume und Büsche daraufsetzen und legte davor in einem natürlichen Amphitheater die Zuschauerplätze an. Hier spielt er ohne Vorhang, ohne Rahmen: Boden,

Fels, Wald bis auf die Bühne, dahinter ein großer Fernblick und darüber der Himmel, das ist seine Ausrüstung.

Man denke sich einmal hier den „Sommernachtstraum" gespielt. Müßten die Waldszenen nicht reiner und schöner wirken als bei Reinhardt mit wirklichen Bäumen im Rampenlicht? Hier war Wirklichkeit und wollte nichts anderes sein, hier war man viel konsequenter als bei Brahm. — Der Naturalismus in der Ausstattung ist natürlich durch die Dichtung, die ihn forderte, teilweise entlastet; aber er blieb auf der Bühne eine Inkonsequenz, je vollendeter er auftrat, um so mehr. Dadurch jedoch, daß hier im Naturtheater die üble Prätention fortfiel und die Lüge, wurde die Stilwidrigkeit noch nicht beseitigt. Die Darstellung selbst blieb Kunst, die unvermittelt in die Natur gestellt wurde, und sie wurde von ihr verschluckt und durch die steten Stilkontraste verwischt. Man hänge ein Ölgemälde ohne Rahmen mitten im Wald an einen Tannenbaum, und man hat genau dieselbe Stillosigkeit. Gegen die Stilun-

reinheit des beabsichtigten Naturtheaters zu Lützelau erhob sich deshalb auch der Protest schweizerischer Schriftsteller und Bühnenkünstler. Ja, wenn es sich um leichte Vermummungen handelte, um Darbietungen mit dem Charakterzug der Improvisation, des ländlichen Spiels! Aber es handelt sich ja um Schauspieler, die in Kostüm, mit Perücke und Bart einen „Gyges" von Hebbel, einen „Moloch" spielen, eine „Iphigenie", einen „Ödipus auf Kolonos". Ich wundere mich, daß Wachler nicht selber stutzt, wenn er in seinem gut orientierenden Buche „Die Freilichtbühne" schreibt: „Die künstlich nachgemachte Natur gehört freilich nicht in die wirkliche, die unechte nicht in die echte." Die szenarischen Widersprüche wollen wir gar nicht erwähnen, die doch z. B. in der „Iphigenie" allzu kraß sind, weil sie am Meer, auf einer Insel spielt, und weil dies angedeutet werden muß, wenn auch mit noch so einfachen Mitteln, weil unter keinen Umständen der norddeutsche Wald und die Tiefebene in Umgebung und Hintergrund erscheinen darf; die Unmöglichkeit der szenarischen Veränderung,

die nicht immer genügend ersetzt wird durch den Wechsel des Standorts auf dem breiten Boden, lassen wir beiseite. Gerade die große und bedeutende dramatische Literatur gehört nicht in den Kreis des Naturtheaters Wachlerscher Konstruktion; die Tragödie und Komödie hohen Stiles, „das monumentale Drama, das seine Stoffe der Sage und Geschichte entnimmt", schließt sich hier aus stilistischen Gründen vollkommen aus.

Aber das ist ja auch nur ein Teil des Wachlerschen Programms. Durchaus zustimmen möchte ich dem Gebiete des Spiels und des volkstümlichen Reigens, dem einfachen, anspruchslosen Mummenschanz. Was den Charakter der ländlichen Festesfreude trägt dürfte hier ganz am Platze sein, und es ist nur freudig zu begrüßen, wenn Texte mit mythologischem Hintergrunde, wenn Märchen- und Schelmenstücke, wenn Szenen voll Tanz, Gesang und Reigen zur Darstellung kommen. Die Grenze nach der antiquarischen, der „Literatur" gewordenen, nicht mehr lebendigen Mythe muß dabei natürlich streng innegehalten

werden; das gehört nicht mehr in den Wald und auf die Wiese. Nebenbei gesagt besitzt der Harz wundervolle, lebendige Sagen, deren schönste vielleicht, die vom Zwerg Hübich, in der Fassung von Adolf Ey noch unbenutzt daliegt. Diese würde zu einem Spiel in dem bezeichneten Sinne die beste Unterlage geben und würde in guter Bearbeitung und Vertonung unter Mitwirkung von Volksgruppen von unvergleichlicher Wirkung sein können. Die Schauspieler von Beruf möchte ich überhaupt in ihrer Berechtigung für diese Bühne anzweifeln, wenigstens müßten Dilettanten in größerem Maße herbeigezogen werden, und zwar auch zur Besetzung von wichtigeren Rollen.

Wachler weiß wohl, daß ihm eigentlich noch die Literatur fehlt, die zeitgenössische Produktion, und er möchte sich Hausdichter züchten. Friedrich Lienhard, der ja einiges für diese Bühne verfaßt hat, schreibt in einem Aufsatze über „Das Harzer Bergtheater" auch davon; aber soviel ist von vornherein klar, daß die Dichter dieser Bühne weniger hoch-

geschraubte Ziele haben dürfen wie Lienhard, und weniger literarischen Ehrgeiz. Es ist ganz schön, wenn Lienhard meint, es ließe sich nicht wieder zu den alten Frühlingsfesten zurückkehren, aber was den Umzügen der deutschen Vergangenheit zugrunde liege, das Gefühl der Freude am Licht, dies in die Kunst wieder einzuführen, könne keiner Zeit Schwierigkeit bereiten, sobald in uns selber genügend Lichtvorrat vorhanden sei. Genauer besehen ist das eine Phrase, denn der Lichtvorrat kann sich in der allergroßstädtischesten Weise äußern; es handelt sich vielmehr um volkstümliche, holzschnittartige Arbeiten, um einen reinen, einfachen Natursinn; denn die Wachlerschen Aufführungen müssen eben schließlich doch Naturfeiern sein, wenn sie Sinn und Zweck haben wollen. Bedenklich ist aber, daß Wachler neben den sozialen auch noch nationale, neben den volkstümlichen auch noch vaterländische Tendenzen hat, und da ist die Gefahr, daß die Herren vom Teutonismus mit aufdringlicher und unkünstlerischer Art dies Feld erobern und es damit der freien Kultur entziehen.

Die Wirkung des Wachlerſchen Theaters auf das Publikum kann nichts beweiſen, denn auf wen wirkte die freie Bergeshöhe, der Wald und die deutſche Mondnacht nicht! Wer will das Landſchaftliche, das Romantiſche rein vom Künſtleriſchen ſondern? In die Hände der Spekulation iſt dieſer Gedanke ja bereits geraten, und der Heidelberger Hebbelverein hat ein Schäferſpiel im Freien in einer Nachmittagsſtunde, ein geiſtliches Schauſpiel an einem Sonntagmorgen, und einen Maeterlink nachts bei Fackelbeleuchtung aufgeführt. Goethes Naturſzenen hatten ihre naive Freude an der Nachtſtimmung, am Feuerſchein, am Geſang, der Text war ein leichtes Spiel. Unſere krankhafte Sucht nach Stimmung und Grauſen greift nach einem Maeterlink, und unſere gelähmte Phantaſie, unſer totgeſchlagenes Stilgefühl kann nicht verhindern, daß wir ihn nachts im Freien ſpielen.

Umzüge in Trachten und größere Dilettantenaufführungen örtlicher hiſtoriſcher oder ſagenhafter Stoffe, wie ſie in Rothenburg, Dinkelsbühl, Lands-

hut ſtattfinden, ſind um ſo einwandfreier, je unbedenklicher und unvorbereiteter, unausgerüſteter ſie unternommen werden und je ſchlichter ihr Text iſt. Ich erinnere mich in der Beziehung großer und echter Genüſſe.

Was Wachler nicht müde wird zu betonen, iſt das Vorbild der Antike, die ja auch in offenen Theatern ſpielte; aber er vergißt, daß ein Hauptgrund dafür in der Unfähigkeit der Alten lag, Gewölbe zu konſtruieren, die große Volksmengen faßten. Was wir Wachler in der Darſtellung größerer dramatiſcher Dichtungen vorwerfen, iſt nicht, daß er ſie draußen ſpielt, ſondern daß ſeine Bühne keinen Stil hat, daß ſie die Vorgänge nicht ſcharf abſchließt. Wenn die Alten für ihre Theater beſonders ſchöne landſchaftliche Lagen erwählten, ſo war ihnen beim Spiel trotzdem nicht „die Ausſicht" der Hintergrund, ſondern der ſtiliſierte architektoniſche Bau. Auf dieſem hoben ſich die Szenen ab, hierhin war das Auge gebannt; was tat's, wenn der Zuſchauer auch die Augen einmal ſchweifen laſſen konnte aus dem Engen und

Bestimmten in die Weite, das tat ja der Dichter in den Chören ebenfalls. Daß dieser architektonische Hinterbau dem Theater Wachlers mangelt, schließt das ganze tragische und komische Programm im höchsten Sinne aus. Freilich wäre wiederum seine Spezialität nicht auf dem antiken Theater zu spielen. Auf einem stilisierten Hintergrunde jedoch würde man natürlich nicht nur antike Dramen aufführen können, sondern auch eine Fülle von neueren Dichtungen, alle solche, die kein äußerliches Milieu brauchen. „Gyges" ist auf Wachlers Theater ganz stillos, auf einem antiken Podium aber tut er eine reine und große Wirkung. Die „Braut von Messina" hat in Vindonissa den Beweis ihrer inneren Größe durch stärksten Eindruck auf einfachster antiker Bühne gegeben.

Rudolf Lorenz, der die „Braut von Messina" dort inszenierte, hat jetzt auf Grund seiner Erfahrungen in Luzern-Hertenstein ein Freilichttheater ins Leben gerufen, das eine große und reiche Zukunft haben könnte, wenn es finanziell haltbar ist. Von antikem Geiste angeregt, ist hier für

die Tragödie großen Stils mit Volk und Chören, etwa für „Julius Cäsar", „Penthesilea", „Ödipus", eine Kolossalbühne geschaffen, deren Breite die Tiefe ganz bedeutend übertrifft. Die Bühne ist in drei Stufen gegliedert, deren hinterste um zwei Meter höher liegt als die vorderste. Hinten ist die Bühne durch architektonische Bauten abgeschlossen, durch eine Mauer mit Türmchen und Laufgängen, unterbrochen von drei portalartigen Toren, seitlich begrenzt durch schräg gezogene Mauern, und in jedem dieser Seitenflügel befindet sich noch ein Portal. So streng aber ist die Architektur nicht, daß nicht den jeweiligen inneren Bedürfnissen der Stücke entsprechend Veränderungen an diesem Rahmen vorgenommen werden könnten. Für die „Medea" beispielsweise bildet den Mittelpunkt ein von dorischen Säulen getragener Palastbau, zu dem breite Stufen hinanführen. Die Bühne liegt zwar nicht ganz gegen den Horizont frei — was auch einen großen Vorzug hätte und mit leichten Erhöhungen einzurichten wäre — sondern in der Ferne wird ein schön geschwun-

gener Gebirgsrücken sichtbar und von unten tauchen gerade noch die Stadttürme empor. Die Bühne liegt gegen Ost-Nord-Ost, so daß die Sonne am späten Nachmittag im Rücken der Zuschauer steht. Der Zuschauerraum ist stark ansteigend und nach den Seiten und nach hinten vom Walde dicht abgeschlossen. Hier wird eine großzügige Gattung Dramen zu wuchtiger Wirkung gelangen können, und an der Bühne wird es nicht liegen, wenn die Eindruckskraft und Reinheit der Antike nicht erreicht wird. Die Wahl der Stücke wird ja klein und nicht ganz leicht sein, aber soviel ist sicher: das Dramatische, das Leben der Dichtung, wird hier mehr als irgendwo anders im Vordergrunde stehen, das Wort, der Gehalt wird am vernehmlichsten sprechen. Nicht jede Dichtung wird Kraft genug haben, hier standzuhalten. Die Schauspielkunst wird wundervolle Aufgaben bekommen, aber sie wird ihnen kaum gewachsen sein, weil sie so ganz in Kleinmimik und Gesellschaftsgestus aufgegangen ist.

Die älteren Parktheater, nach dem Muster der

französischen Könige, z. B. das prachtvoll erhaltene in Hannover-Herrenhausen, dienten mit ihren modischen Hirtenspielen und Opern dem fürstlichen Hofstaat und der galanten Gesellschaft. Das Theater in Luzern-Hertenstein wäre ein Muster für ein Volkstheater im besten Sinne. Hier könnte man eine wahre Förderung des dramatischen Verständnisses erwarten. In unserem Klima sind natürlich die Freilichtbühnen immer nur als eine Sommerunternehmung verwendbar, und selbst so nicht immer.

Ehe noch dies Theater zustande kam, war schon in München aus demselben Haß auf die Meiningerei und den Naturalismus das Künstlertheater geschaffen worden. Wie das Freilichttheater ging es auf die Antike zurück, deren Stil es jedoch auf seine Weise aufnahm. Goethe hatte in seiner feinen Empfindlichkeit über die Bühnenfrage gesonnen, und Schinkel hatte ihm seine Gedanken über Raumillusion und stilisierten Schauplatz mitgeteilt. Max Littmann führt in seinem schon genannten Buche aus Briefen Schinkels Stellen an, die das richtige

Stilgefühl dieſes Mannes dokumentieren. Gottfried Semper war gleichfalls Freund der griechiſchen Szene. Hier konnte man lernen. Georg Fuchs, der aus dem Kreiſe der Darmſtädter Raumkünſtler nach München übergeſiedelt war, fand in dem Architekten Littmann den Künſtler, der die Beſtrebungen der Vergangenheit beherrſchte und ihr Beſtes der Gegenwart nutzbar zu machen verſtand. Ohne Littmann wäre die Löſung der Probleme nicht ſo ſicher geglückt und die Praxis der vorangegangenen Theaterbauten Littmanns kam den Beſprechungen noch ganz beſonders zugute. Auch ſonſt fanden ſich aber noch praktiſche Helfer genug, vor allem Fritz Erler.

In München hatte man ſchon einmal verſucht, dem Ausſtattungswuſt zu Leibe zu rücken, und zwar waren das Genée, Lautenſchläger und Savits mit ihrer Shakeſpearebühne geweſen. Ich verweiſe hier auf die gute Darſtellung, die dieſe Bühne und ihre Entſtehung findet in Eugen Kilians „Dramaturgiſchen Blättern". Zeigten nun auch die puritaniſchen Beſtrebungen der Shakeſpearebühne, daß eine Shake-

ſpeariſche oder auch nur eine ähnliche Primitivität heute unmöglich war, ſo begrüßte man doch freudig ihr Bemühen, eine ſtiliſierte Szene zu ſchaffen, von der ſich immerhin einiges mitnehmen ließ. Man wollte aber nicht nur für Shakeſpeare ein Theater und auch nicht für einige große Dramen mit Maſſenſzenen, ſondern man dachte natürlich an ein möglichſt umfaſſendes Programm, allerdings von beſonderem dramatiſchen, dichteriſchen Werte. Dieſe Werke von allem ablenkenden Beiwerk befreit auf einer einfachen Szene zur Aufführung zu bringen, möglichſt unterſtützt von einer ſtiliſierten Farbengebung und getragen von einer Schauſpielkunſt großzügiger und ſtarker Ausprägung, das wurde das Ziel, dem man zuſtrebte. Daß man ſich ausdrücklich gegen Reinhardts Naturalismus in der Ausſtattung wendete, kann nicht weiter verwundern.

Man wußte aber auch, daß Reinhardt bereits die erſten Experimente zur Überwindung von Prunk und Schwere gemacht hatte. Luiſe Dumont in Düſſeldorf und Hagemann in Mannheim hatten dieſe Be-

wegung mitgemacht, deren Hauptvertreter der Franzoſe Adolphe Appia und der Engländer Edward Gordon Craig waren. Die Bemühungen dieſer tatkräftigen Reformatoren der Bühne, richteten ſich gegen den gemeinen Illuſionismus und ſuchten das Geſamtbild mit Hilfe von Licht und Farbe, von Stoffen und Proportionen zwiſchen Menſchen und ihrer Umgebung phantaſtiſch und einfach zu geſtalten. Dieſe Beſtrebungen beachteten die Urheber des Künſtlertheaters und prüften die Verwendbarkeit. Auch von einer Schweſterkunſt konnte man etwas lernen: Vortragende hatten ſchon ſeit längerer Zeit verſucht, in ganz einfachen Räumen Werke und Vortragsart zu größerer Wirkung kommen zu laſſen. Nun mußte man die reinere Eindrucksmöglichkeit dramatiſcher Werke verſuchen. Man könnte die Bühne des Künſtlertheaters dieſer ihrer Abſicht wegen Stilbühne nennen, aber vielleicht iſt es beſſer ein Wort zu vermeiden, das ſo leicht mißverſtanden werden kann. Sie richtet ihre Tendenz gegen die Illuſſionsbühne und ihre Sinnentäuſchung und erſtrebt nicht mehr, als der

Phantaſie wieder Recht und Raum zu geben. Phantaſiebühne iſt deshalb wohl der treffendſte Name.

Der Ausdruck „Kunſtgewerblerbühne", „Bühne der bildenden Kunſt" iſt von ihren Gegnern erfunden worden und entſpricht vielleicht einigen zu Anfang vorgekommenen Übergriffen, aber nicht den Grundtendenzen der Stilbewegung. Wer natürlich wie Theodor Alt in ſeinem ſchon genannten Buche ſchreibt: „Die naturaliſtiſche Geſtalt der Örtlichkeit des Dramas nehmen wir einfach als Begleiterſcheinung des Dramas hin, was die bei dieſem Geſamtkunſtwerk ganz ſelbſtverſtändliche und theoretiſch unanfechtbare Betrachtungsweiſe iſt", wer wie Alt für das Recht der Gewöhnung bei Publikum und Schauſpielern eintritt und die höheren kulturellen Möglichkeiten nicht aus eigenem Kunſtgefühle und Stilbewußtſein erkennt, den wird man vergeblich auf die Griechen hinweiſen und auf die Beſtrebungen unſerer eigenen Vergangenheit. Wenn wir nur erſt ein wenig weiter ſind, wird man ſich wundern, daß es noch 1909 Menſchen gegeben hat, die wie

Alt folgendes zur Verteidigung der Illusionsbühne geschrieben haben: „Jede Änderung des gewohnten Bühnenbildes, vor allem das Verlangen der Gewöhnung an ein neuartiges Bühnenbild, schließt eine entscheidende Ablenkung vom Dramatischen, d. h. vom eigentlichen Gegenstand des Dramas, notwendig in sich. Die Meininger und die Franzosen waren es, die den ungeheuren stimmungerzeugenden Wert einer zutreffenden naturalistischen Totalerscheinung, insbesondere des historisch echten Kostüms und des gesellschaftlich echten Kostüms zuerst klar erkannten. Das war ein dramatischer Wert, auch wenn er etwa durch die Kunst der Malerei oder durch die raffinierte französische Bekleidungskunst hervorgebracht war, und obgleich hier Eigenleistungen dieser Künste auftraten, die wohl ein selbständiges Interesse hätten beanspruchen dürfen. Hier dienten sie aber nur der Spitze des Ganzen, dem Drama. Wenn jemand sich davon ablenken ließ, so war das seine Schuld und nicht die der Ausstattung. Die Stilisierung der Schaubühne wäre

es, die uns vom Drama ablenken würde, nicht nur durch die bloße Fremdartigkeit des neuen Gewandes für uns jetzt Lebende, sondern weil dieses Gewand den Dramen selbst fremdartig ist, die damit bekleidet werden sollen". — Alt hat auch kein Verständnis für das, was Stilisierung im Sinne der Ausdruckskunst der Bühne heißt. Ich komme bei der Besprechung des Begriffes Stil in der Spielleitung noch genauer auf Alts unzulängliche Anschauungen zurück.

Im Frühjahr 1907 war Fritz Erler vom Charlottenburger Schillertheater — vielleicht durch Vermittlung des Erbauers Littmann — aufgefordert worden, Szenenbilder für Ibsens „Kaiser und Galiläer" zu entwerfen, aber Erlers Stilgefühl konnte der alten Bühnenkonstruktion keine Konzessionen machen. Im November desselben Jahres hatten Erler, Fuchs und Littmann das Modell eines eigenen Theaters fertiggestellt, das sie dann mit bescheidenen Geldmitteln auf kleinem Baugrund zur Ausstellung „München 1908" an der Theresienwiese aufbauten.

Die Tat war eine energiſche Zuſammenfaſſung mannigfacher Zeitbeſtrebungen, eine Durchführung der Bewegung mit künſtleriſcher Logik, auch wo ſie nicht glückte oder zu prinzipiell wurde, bedeutſam und voll Intereſſe. Littmann ſorgte für die einheitliche und großzügige Anlage des Baues. Die Bühne, die wie die antike nicht als Raum dienen ſollte, in dem das Drama ſpielt, ſondern nur als Rahmen für das Drama, bekam nur eine geringe Tiefe (8,70 m) und eine Breite von zehn Metern und beſtand aus drei Teilen, der Vorder-, Mittel- und Hinterbühne, die entweder in eins als ganzer Raum benutzt werden können, die ſich aber auch einzeln nach rückwärts abſchließen laſſen, wenn die Raumbedürfniſſe nicht ſo groß ſind. Die Mittelbühne iſt als eigentlicher Spielraum gedacht und deshalb auch am ausgedehnteſten; die Hinterbühne iſt verſtellbar nach der Höhe und Tiefe. Da alle Einzelkünſte, die auf der Bühne zuſammentreffen, ſich dem Drama unterordnen müſſen und infolgedeſſen nur einfach, grundzügig auftreten dürfen, da aber jede ihr Beſtes, ihr Charakteriſtiſchſtes

hergeben soll, um an ihrem Platze mitzutun an der Wirkung des dramatischen Lebens und infolgedessen nur stilrein zur Anwendung kommen darf, so hat die Malerei hier nur Stätte auf dem Hintergrunde, und sie kann sich außerdem betätigen in der Tönung des Ganzen und in dem Kostümentwurf. Damit nun aber, wenn der Prospekt in der Bühnentiefe angebracht ist, nicht vom Zuschauerraum aus seitlich und nach oben die Blicke über die Szene hinausgleiten können, so ist die Mittelbühne, der Hauptaktionsplatz, durch ein breites Portal seitlich und nach oben eingefaßt. Dieses Portal ist in seinen senkrechten Teilen architektonisch ausgestaltet, hat eine Türen- und Fensteranlage, die aber doch wieder so unauffällig ist und soweit beseitigt werden kann, daß diese „Türme" als eine Fortsetzung des Proszeniums wirken, als ein Stück Hausarchitektur. Der wagerechte Teil dieses Portales ist verschiebbar nach unten und oben und kann so dem Bühnenbilde ein beliebiges Format geben. Bei ganz tiefen Bildern helfen zur Einengung des Gesichtsfeldes auch noch

zwei Schiebemauern, auf Geleisen laufende, sehr hohe Gerüste von massivem Aussehen und großer Quaderbemalung. Die „Mauern", die natürlich nach Belieben behängt und bespannt werden können, finden aber in erster Linie Verwendung als Straßenbilder, Häuser, Grundmauern außen oder im Innern von Gebäuden, indem sie auf den Geleisen ganz oder nur teilweise zusammengeschoben werden. Auch diese — übrigens eine Erfindung Erlers — lassen sich mit Türen, Fenstern und allerlei Einbauten versehen. Die ganze Szene also mit Ausnahme der Hintergründe besteht aus plastischem Material und geht jeder Tiefenillusion aus dem Wege, vermeidet also die künstliche Perspektive. Der Schauplatz erscheint nie größer als er ist. Versatzstücke und Requisiten bestehen aus echtem Material und nicht aus Pappe und Flitter. Alle Dekoration hat nur den Zweck, anzudeuten, ein Zeichen für die Bedeutung zu geben, — weswegen die Echtheit des Materials natürlich nur bis zu einem gewissen Grade Gültigkeit hat. Die Hintergründe können aus Vorhängen mit oder ohne

Ornamentik bestehen; Hagemann in Karlsruhe und Max Reinhardt hatten damit nach englischen Vorschlägen begonnen. War aber ein Bild, eine Landschaft Hintergrund, dann erwies sich der Vorteil der versenkbaren Hinterbühne als unschätzbar: so konnte der Hintergrund und der Bühnenboden nicht zusammenstoßen und eine Perspektivenstörung nicht entstehen. Besonders günstig war dabei noch die Möglichkeit, den Hintergrund selbständig zu beleuchten und alle Licht- und Farbenkräfte zu entfalten, — eine Anlage die übrigens nach Joseph Furttenbachs Bericht schon auf der italienischen Spätrenaissancebühne vorgebildet war. Ein Schattenwerfen des Schauspielers schloß sich aus. Kulissenlicht und Rampenlicht fiel fort, es gab nur Oberlicht von vorn, also aus der Soffittengegend, was auch Craig bereits vertreten hatte.

Wie nie zuvor wurden die optischen und akustischen Beziehungen zwischen Bühne und Zuschauerraum berücksichtigt; der Zuschauerraum wurde amphitheatralisch mit ganz geringer Rückbiegung der Sitzreihen zwischen parallelen Wänden so stark ansteigend ge-

baut, daß zwiſchen der oberſten Sitzreihe und der Saaldecke nur noch Raum blieb für Logen. Seitplätze gab es nicht; alle Geſichter wurden der Bühne zugekehrt. Als Verkleidung der Wände und Decke war ausſchließlich Holz gewählt, das ſchlicht als ſolches charakteriſiert war. An alledem ſieht man, wie die beſten Werke und Künſtler der Vergangenheit ausgenutzt waren, und doch war ein eigentümliches, praktiſches und ſchönes Ganze entſtanden. Daß die Bühnenverhältniſſe und der Zuſchauerraum nur klein ſind, kann nur derjenige dem Theater zum Vorwurf machen, der nicht weiß, wie wenig Mittel vorhanden waren und wie geſpart werden mußte. Die Bühne auch nur etwa um einen Meter zu verbreitern, würde bei den engen Beziehungen derſelben zum Geſichtsfelde des Schauhauſes eine ganz weſentliche Vergrößerung desſelben bedingen, die nicht allein aus finanziellen Gründen unangebracht erſchien. Littmann ſchreibt in ſeinem Büchlein auch mit Recht, daß hier „die Entwicklung größerer ſzeniſcher Bilder von vornherein ausgeſchloſſen“ ſein ſollte.

Man mag leugnen, daß eine stilisierte Aufführung nötig ist, ein Punkt auf den ich noch genauer eingehen muß; man kann aber nicht leugnen, daß die Künstlertheaterbühne die Stilisierung denkbar begünstigt. Man mag die Türme aufdringlich finden; das ist unwesentlich der Sache gegenüber, und außerdem können die Türme bespannt werden, können auch, ohne daß ihre Erbauer mit der Wimper zucken würden, noch mehr vereinfacht werden. Die Schiebemauern können beweglicher und veränderlicher gewünscht werden, und doch wird sich jeder wundern müssen, wieviel verschiedenes Aussehen sie allein im „Faust" gewinnen, für den sie allerdings wohl besonders gedacht sind. Der ganze Hausrat des alten Theaters von dem Komödiantengut der Wandertruppen bis zum kostbaren Besitz der Illusionsbühne ist hier überwunden und ersetzt. Was die Shakespearebühne wollte, ist hier reiner und reicher zur Ausführung gekommen und aller dramatischen Dichtung dienstbar gemacht. Leicht ist diese Bühne überall einzurichten, wo man nur den Mut hat,

klar und stilgemäß zu sein. Die Übernahme z. B. in das Rokokotheater der Münchener Residenz vollzog sich ohne jede Schwierigkeit, und die Kontraste des Zuschauerraumes zur Szene wollen nicht soviel bedeuten wie man anfangs fürchtete, denn die Szene verdunkelt sich, wenn man den Zuschauerraum erhellt und umgekehrt. Die Logen und die Seitplätze erscheinen schon bedenklicher. Erler wollte seine „Räuber"-inszenierung im Münchener Hoftheater, die leider nicht zustande kam, nicht ohne seitliche Begrenzung der Zuschauerreihen vornehmen. Das ist aber alles nur ein lauter Ruf nach endlicher Lostrennung unserer Schauspielhäuser von den Opernhäusern, oder mindestens doch nach Durchführung des amphitheatralischen Prinzips in der Form, wie es Littmann jetzt ausgebildet hat. Die Vorteile, welche die Drehbühne, die Schiebe- und Wagenbühne, die Fahrstuhl- und Stockwerkbühne bieten, sind für die Bühne des Künstlertheaters großenteils entbehrlich; leicht aber ließen sich auch im Künstlertheater ähnliche Einrichtungen treffen, womit man ja auch schon den

Anfang gemacht hat, indem die Prospekte für die Mittelbühne von der Seite auf Wagen, die an einem Deckengeleise hängen, zugeführt werden, und indem für die Hinterbühne Wandelprospekte eingerichtet sind, die auf Holzwalzen laufen. Die Schnelligkeit der Verwandlungen ist bedeutender als sich bei der notgedrungenen räumlichen Beschränkung der Bühne und der gegenseitigen Behinderung des Personals immer zeigen läßt. Dazu sind jetzt bauliche Veränderungen vorgenommen.

Ist die Bühne des Künstlertheaters für eine stilisierte Darstellung sinn- und zweckgemäß, dann ist sie auch dadurch *für unsere Bühnendichtung die langersehnte Pflegestätte*, dann ist sie das Theater für unsere Tragödie und unsere Komödie. Das Künstlertheater ist unmöglich für alle Stücke, die nicht Dichtung sind, die nicht menschlich breitere und tiefere Bedeutung haben; je mehr aber diese in einer Bühnendichtung vorhanden sind, um so wirkungsvoller müssen sie dort hervortreten. Georg Fuchs gebraucht gern den Ausdruck „Reliefbühne", wohl

in engſter Anlehnung an die Antike und die Japaner. Ich halte dieſe Bezeichnung für verwirrend: Stiliſierung iſt der letzte Zweck, und Relief iſt nicht gleichbedeutend damit, ſondern beſagt nur eine beſondere, intenſive, ſtrenge Richtung des Stiliſierens. Das Künſtlertheater darauf feſtnageln wollen, heißt mit ihm Prinzipien reiten; aber die Bühnenverhältniſſe erlauben dort Gott ſei Dank mehr, ſie erlauben eine Stiliſierung überhaupt, und das iſt gut, denn unſere Dichtung iſt reich und mannigfaltig. Das einzige Prinzip des Künſtlertheaters iſt, Pietät am Dichtwerk zu üben. Das hatte auch Reinhardt ſchon erſtrebt, und er war tief in die Schächte der Dichtungen vorgedrungen; er erkannte wohl den Stil einer Dichtung, aber ſeine Darſtellung war keine Stiliſierung, ſondern eine Illuſionierung des Gehaltes, nicht ein Geſtalten und Hinſtellen in poſitiven Faktoren, ſondern ein lyriſches Empfindbarmachen und oft genug mit unreinen unkünſtleriſchen Mitteln. Ich ſagte ſchon, daß er in ſeinem Beſten den Intentionen des Künſtlertheaters nahe kam.

Das Künſtlertheater brauchte von der dramatiſchen Dichtung nicht etwa dies und jenes einzelne Weſensverwandte aufſuchen, ſondern es konnte herzhaft in unſre Schätze hineingreifen und brauchte nur auf die künſtleriſche Bedeutung zu ſehen, was ja doch das Theater in unſerem Sinne überhaupt ſollte. Sebſtverſtändlich brauchte es nicht vor der Gegenwart zu ſtutzen. Es mußte natürlich das beiſeite laſſen, was zur Illuſion geſchrieben war, was eine Konzeſſion an die Theatralik bedeutete. Sehr viele Dramen kamen dabei nicht in Betracht, aber „ſehr viele" bedeutungsvolle Bühnendichtungen hat es in keiner Gegenwart gegeben. Es iſt ſchade, daß man nicht bei dem Streben, ein Programm von ſtiliſtiſch möglichſt Verſchiedenem aufzuſtellen, Stücke auswählte, die in der Gegenwart ſpielen, wie etwa Hauptmanns „Michael Kramer". Die Lebenden ſind keineswegs ausgeſchloſſen; ſo würde Max Halbes „Das wahre Geſicht" nirgends zu ſo reiner Wirkung gelangen wie auf der Bühne des Künſtlertheaters. Auch von Hauptmann käme ſein Beſtes in Betracht,

natürlich nicht etwa „Vor Sonnenaufgang". Dichtungen mit strengem Reliefcharakter, wie etwa die „Braut von Messina", „Iphigenie", „Sappho" haben hier also nicht etwa Privilegien; sie waren im ersten Spieljahre auch nicht vertreten.

Das Programm war übel beraten; es bot neben einigem Belanglosen zuviel der Raritäten und Experimente. Shakespeares phantastisch heiteres Spiel „Was ihr wollt" kam am reinsten heraus. Julius Dietz hatte im Entwurf der Szene und Kostüme ein Meisterstück geliefert, das nur einen Fehler hatte, nämlich die gelbe Kleidung der Olivia und ihrer Zofe; Olivia kann nämlich gerade diese Farbe nicht leiden. Schauspielerisch gelang nichts so sehr wie dies Lustspiel, denn der Stil der Lustspieldarstellung kommt dem Charakter der üblichen Schauspielkunst am nächsten. Auch der „Faust" war ein Experiment und hatte manche Ungleichheit; er aber hat im Prinzip mehr ergeben als alles andere zusammen. Er war eine Kraftprobe und zeigte das Wollen am reichsten. Fritz Erlers Kampf um dieses schwierigste, aber auch

gewaltigſte Stück der deutſchen dramatiſchen Dichtung war imponierend. Trotzdem der Fauſt kein Theaterſtück iſt, iſt er immer wieder von den verſchiedenſten Seiten aufgegriffen worden; die rein menſchliche Größe, die dichteriſche Bedeutung, die eherne Tragik hat ſich dieſe Berückſichtigung erzwungen. Im Hoftheater zu Hannover führte man ſogar beide Teile an vier Abenden hintereinander auf, in der Bearbeitung von Hermann Müller. Natürlich handelte es ſich in München nur um einen Ausſchnitt des erſten Teiles. Erlers Bemühen ging darauf aus, ſeinerſeits nichts zu erzählen, was ſchon der Dichter bringt, alſo nichts zu wiederholen, ſondern mit ſeinen beſten Mitteln der Phantaſie des Zuſchauers einen Unterſtützungspunkt zu geben, um die Welten des Dichters zu berühren. Der Prolog im Himmel zeigte keine Heerſcharen von Statiſten, ſondern nur die drei Erzengel, die in Glanz und Hoheit ſtanden; der Hintergrund ſchien ein ſchrankenloſes Licht, ein reiner Äther, und Gott ſprach von daher. Nie iſt dieſe Szene ſo gewaltig geſtaltet worden. Der Oſterſpaziergang war auf

der Stadtmauer oder auf dem Walle gedacht. Hier waren die Gruppen zu streng behandelt, und sicher gehörte das flächenhafte Relief gerade nicht in diese Szene, die nicht Marsch und nicht Zug bedeutet, sondern Aufatmen, naives, ungezwungenes Getummel; aber dafür hatte Erler einen unübertrefflichen Hintergrund geschaffen. Jenseits einer Bodensenkung erhebt sich in der Ferne ein leichtgeschwungener Höhenzug: die erste Frühlingssonne hat den Schnee fortgeleckt bis auf ein paar schmale Rinnen. Ein Schimmer vom ersten Grün junger Saaten bricht hervor, daneben sieht man braune, fette Schollen; frisch ist die Lichtstimmung, und über den blauen Himmel ziehen leichte Wolken. Das ist Osterwetter, und das ist die Unterlage zum reinen Genuß und vollen Verständnis der Worte Faustens. Max Reinhardt hat sich im Winter darauf von Alfred Roller einen Osterspaziergang entwerfen lassen, der viel selbständiger als Bild auftritt wie Erlers künstlerische Bescheidung. Ein massiges Stück Mauer drängt sich über die Hälfte

des Hintergrundes, und zwiſchen jungen Birken tut ſich dann der Blick in die frühlingsduftende Ferne auf. Rollers Mauer laſtet und befängt, die Spaziergangsfreude bekommt einen gepreßten Sehnſuchtsruf nach dem Eckchen Natur. Bei Erlers Auffaſſung hat man die Stadt hinter ſich und atmet tief auf und fühlt ſich beglückt. Goethe gibt Erler recht. Erler hat über ſeine Intentionen eine lebhafte Auseinanderſetzung gehabt mit Prof. v. d. Leyen, der da gemeint hatte: „In der Landſchaft des Oſterſpaziergangs wirkten die Worte Fauſts an Wagner etwas lächerlich, weil von den Dingen, die Fauſt ſah, von Stadt und Bach und Wieſen und Bäumen weit und breit nichts zu ſehen war.“ Leyen macht auf die „wundervolle Naturſchilderung“ im Fauſt aufmerkſam und behauptet, es müſſe da auch der kleinſte Anhalt, den der Dichter gebe, vom Maler benutzt werden; der Maler müſſe mit den Mitteln ſeiner Kunſt die Bilder wiedergeben, die durch die Schilderung des Dichters in unſerer Phantaſie entſtehen. Dagegen ſchreibt Erler: „Wehren wollen wir

uns gegen einen plumpen Geist des Panoptikums auf der Bühne, welcher die restlos erschöpfenden Worte des Dichters in kindischer Weise wie im Anschauungsunterricht wiederholt und unterstreicht. Wer es also bemängelt, daß man ‚in der Abendsonne Glut die grün umgebenen Hütten' nicht wirklich ‚schimmern' sieht, scheint mir gerade zu beweisen, daß er der Phantasie des Dichters im Augenblick nicht leidenschaftlich zu folgen vermag, daß er die Grenzen zwischen bildender Kunst und Poesie nicht empfindet. Für mich wenigstens würde es einen groben Kunstfehler bedeuten, wenn ich versuchen wollte, die recht eigentlich poetische, aber durchaus nicht malerische Schilderung der abendlichen Natur und der durch sie erzeugten Ekstase, die über Täler, Berge und Meere fliegt, mit den — anderen Gesetzen folgenden — Mitteln der Malerei zu wiederholen." Erla spricht hier das richtige Gefühl für den Stil der Künste aus.

Marthes Garten hatte ein allzu aufdringliches und üppiges Rosenspalier, das außerdem die schmale Szene allzusehr beengte. Aber als man die Verab-

redung der Liebesnacht flüstern hörte, Leib an Leib gepreßt in violettem Dunkel, da wußte man, daß Goethes Worte nun nicht mehr anders zu denken seien. Sie hatten die Weihen der Ausdruckskunst empfangen. Was schadet es, wenn man in dieser Szene auch die Gesichtszüge der Darsteller nicht mehr erkennt; man erkennt die Größe und Reinheit der Erschließung um so mehr.

Die Szene „Wald und Höhle" hat am meisten Anstoß gefunden. Faust stürmt von Gretchen ans Herz der Natur, in Öde und Einsamkeit. Und Erler malt ein Hochgebirge mit einem Eisriff, einem Matterhornzacken, der sich in den Himmel bohrt. So bringt er den Kontrast heraus und bezeichnet die starken Pulsschläge des faustischen Herzens. Wenn Leyen sagt, Goethe brauche an dieser Stelle das Bild von dem „Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld" nur als Gleichnis, mit dem inneren Auge geschaut, so möchte ich fragen, ob das in der Szene ‚Wald und Höhle' und bei Goethes Sinnlichkeit das Vorhandensein eines ähnlichen äußeren Bildes

ausſchließt. Erler ſchreibt aber mit Recht: „Ich lege nicht den mindeſten Wert darauf, daß ſich dieſe Szene gerade vor einem Gletſcherhintergrund abſpielt; man könnte tiefer ſteigen und Fels- und Waldgebirge zeigen", — was übrigens ein anderer Entwurf Erlers auch tut.

Welch ein Unſinn, Fauſt in Mitteldeutſchland einſperren zu wollen, ihn örtlich und auch zeitlich zu fixieren! Fauſt iſt Gott ſei Dank kein Geſchichtsdrama, ſondern ein deutſches Myſterium, das heute ſogut ſpielt wie im XVI. Jahrhundert, und das, wenn es einen Zeitcharakter trägt, den Sturm und Drang Goetheſcher Jugend atmet, alſo der Zeit von 1774. Je mehr dies Bild in einen Zeitraum eingeſchachtelt wird, je beſtimmter es gefärbt wird, um ſo mehr wird ſein Symbol beſchränkt. Vermeidung von Stilgenauigkeit wurde bei Erler zum Geſetz, um der Dichtung möglichſt gerecht zu werden. Ganz vereinzelt wurde ein Ornament angewandt. Die Spitzbogen der Gewölbe, die Straßen, die Zimmer erſchienen alt, gediegen, deutſch.

Gott und der Erdgeist traten nicht auf, letzterer wurde durch einen roten Aufschein angedeutet; dafür war aber der Spuk der Walpurgisnacht nah und nackt. Mißlungen war der Zaubermantelflug, der auch nur durch ein Licht, eine Flamme hätte angezeigt werden müssen, aber nicht durch ein Pappbild an einer Stange. Auch halte ich es bei der grundzügig reinen Auffassung Erlers für einen Fehler, wenn in dem Zauberspiegel der Hexenküche das Bild eines Weibes erscheint, das doch nie so wahr und schön sein kann, als wenn man es nur in der Phantasie, durch Fausts Entzückung, schaut. Das hindert aber alles nicht, daß diese Faustaufführung in ihren besten Szenen ein satter Genuß war, eine tiefe innere Erfüllung; sie gehört zu den größten Erlebnissen, die ich je im Theater hatte. Goethes Wort wirkte in seiner Urkraft. Auf der Bühne standen überlebensgroße Menschen.

Die Schauspielkunst erlitt Schiffbruch, wie übrigens auch die Theaterbearbeitung viel zu wünschen übrig ließ. Ich verstehe nicht, wie Fuchs

in seinem Buche (S. 212) die Darstellung irgend in Schutz nehmen kann; höchstens könnte man doch von Gretchen und Marthe absehen. Das aber war der wunde Punkt des ganzen Unternehmens: man hatte eine stilisierte Szene und auf dieser gebärdeten sich die Darsteller, wie auf der Illusionsbühne. Das Kunstwerk des Ausdrucks fiel jämmerlich auseinander, es hatte verschiedene Stilrichtungen, wie das Plakat der Simplizissimuskneipe in München. Die Schauspieler erschienen überlebensgroß und wußten sich nicht so zu benehmen, weder in Sprache noch in Gebärde. Die Spielleitung hatte das wohl kaum übersehen, aber überhaupt auf diesem Boden nichts, rein gar nichts durchgesetzt; das läßt sich entschuldigen, denn: Konnten hier Reformen nützen? Mußten nicht, wie in betreff der Bühne, direkte Neuschaffungen gemacht werden?

Die Bildung einer Schauspiel- und Regieschule auf Grund der neuen Prinzipien der Ausdruckskunst wurde vorbereitet und der Lehrgang festgelegt, auch Kräfte waren bereits gewonnen, aber das Unter-

nehmen ſcheiterte an einigen Zufälligkeiten, ehe noch die Öffentlichkeit davon erfuhr. Man ſuchte ſich auf andere Weiſe zu helfen und ſchloß nach Beendigung der lehrreichen, bedeutungsvollen Spielzeit einen Vertrag mit Max Reinhardt, dem man das Künſtlertheater für das folgende Jahr unter der Bedingung übertrug, daß er es im Sinne ihrer Gründer leite. Höchſt intereſſant mußte die Kreuzung werden zwiſchen der Strenge des Münchener Stilgefühls und Reinhardts Einfühlungskraft und genialiſchem Ausdrucksreichtum. Beide konnten gewinnen, und beide haben gewonnen, wenn auch nicht viel. Daß die große Maſſe gleich nach der Eröffnungsvorſtellung, dem „Hamlet", ſchrie, das Künſtlertheater ſei nun endgültig überwunden, iſt wie überall ſo auch hier gleichgültig und beſagt nur, daß die Menge ihrer Natur gemäß zum alten Theater hält. Dieſe Weisheit kannten Goethe und Schiller auch ſchon. Die Hauptwirkung übten die „Räuber" aus, bei welchen Reinhardt eine Illuſion erzeugte, die beängſtigend, leiblich in den Zuſchauerraum über-

griff. Ich gestehe, noch nie eine so gute Räuberaufführung gesehen zu haben, sie war ganz stilgemäß, ganz theatralisch, ganz im Sinne des Dichters. Als Schillerforscher wage ich zu behaupten, daß wir die „Räuber" heute nicht im richtigen Lichte sehen, weil wir den Ruhm von Schillers späterer Kunst auf sie übertragen. Wenn nicht der Name Schiller dahinterstände, so würde man davon nicht wesentlich mehr sprechen als von den Klinger und Wagner und Leisewitz. Karl Moor wäre uns Literatur, und Franz genau so komisch wie sein Vater und die Amalia. Bliebe noch die überzeugende Wildheit jener Tage und der tragische Konflikt, die aber kaum eine so häufige öffentliche Aufführung rechtfertigen würden. Selbst unseren Schauspielern ist dieses Werk aus dem Bereiche ihrer Ausdrucksmittel geschwunden, worin sich ja offen zeigt, wie sehr die „Räuber" Geschichte geworden sind; das physische Temperament eines Matkowsky und die Pathetik eines Beregi, die körperlich und lautlich von erstaunlicher Ausbildung ist, reichen doch beide

für den ſchärferen Blick nicht entfernt an Schillers Ton und erklären das Gebilde keineswegs zur Genüge. Schiller ſelber ſprach ſpäter nicht gern von ſeinen Jugendwerken, ſie drückten und beſchämten ihn ein wenig. Goethe verzweifelte, als er ſah, welchen Sturm des Pöbelbeifalls die „Räuber" errangen, und fürchtete, daß all ſein künſtleriſches Streben nun vergeblich geweſen ſei.

Die „Räuber" gehören nicht auf die Bühne des Künſtlertheaters, ſie zeugen als Programmnummer dort von großem Mangel an Stilgefühl. Wenn Reinhardt ſie trotzdem ſpielt, kann er das nicht beſſer ausführen, als er es ausgeführt hat: mit dem ganzen Aufgebot des Milieu. Die große Zahl der Räuber, ihr wildes Treiben und Jagen, die ſchrillenden Signalpfeifen, das Stimmen- und Trachtengewirr, der Schloßbrand und der Sturm auf die Kanaille Franz, die Szene am Hungerturm, kurz die ganze Hintertreppen- und Revolvertheatralik kam zu natürlichem Ausdruck. Orlik hatte ein tiefes und höchſt ſtimmungsvolles Schloßinnere geſchaffen, und

die Szene an der Donau mit den Rasenwellen und dem Blick ins Tal und auf die Höhen dürfte in ihrem Naturalismus so leicht von keinem Panorama übertroffen werden. Wegener spielte einen höchst imponierenden Franz, eine Leistung, die sich denen Sonnenthals, Lewinskys und Mitterwurzers getrost gegenüberstellen konnte. Und trotzdem alles aufs höchste gelungen war, sind mir die „Räuber" als Dichtung niemals so unbedeutend erschienen wie hier. Das Wort wirkte wohl zu nah.

Dem „Faust" zeigte sich Reinhardt in keiner Weise gewachsen, denn Moissi hat von Faust keinen Zug, er erschien hilflos, tastend und allzu beschränkt vor diesem Universum. Auch Wegeners starke und reiche Begabung vergriff sich im Mephisto. Überhaupt leer und kältend, fern war das Ganze bis Gretchen auftrat; aber die Heims konnte das Geschehene nicht ganz wieder gutmachen, so wenig wie die wundervolle Marthe der Emilie Kurz und der prächtige Valentin Wintersteins: Es war eitel Stückwerk. — Über die Shakespeareaufführungen

hat sich Prof. Sieper in den Süddeutschen Monatsheften vom Oktober 1909 zusammengefaßt, worauf ich hier verweise. Das Temperament Moissis fand im „Hamlet" schon eher Berechtigung und Stoff, vermochte aber die Gestalt keineswegs auszufüllen. Unübertrefflich war Wegeners Claudius mit seiner die Karrikatur streifenden aber stets tragisch bleibenden Maske und Gebärde. Überhaupt Wegener hat Stil und steht dem Wollen des Künstlertheaters am nächsten. Erler hatte sich mit dem ersten Szenenbilde, dem beschneiten Fort am Meere, so einfach und stimmungskräftig das Bild auch war, einen Übergriff erlaubt. Gewiß soll es in jener Nacht bitter kalt sein, aber da Shakespeare das Bild gebraucht „Der Glühwurm zeigt, daß sich die Frühe naht, und sein unwirksam Feur beginnt zu blassen", darf die Szene nicht als verschneit erscheinen. (Der französische Maler Cambon arbeitet ebenfalls hier mit einer Schneelandschaft.) Sieper macht mit Recht darauf aufmerksam, daß dies Bild auf Shakespeares Bühne nirgends störte, weil in seiner primitiven

Ausstattung die Kälte nicht real erschien. Die koloristischen Reize unserer Ausstattung dürfen aber doch die Dichtung nicht stören. Mit seinen Schiebemauern hatte Erler den Raum in der Schauspielerszene so unglücklich verstellt, daß die Bühne viel zu eng wurde, und die Gegner des Theaters Grund zum Spott bekamen. Die Art, wie Reinhardt übrigens hier die Menge handhabt, paßt auch in ihrer kinematographisch gesehenen Wirrnis nicht zum Stile Shakespeares. Die Flucht des Hofes und der Zuschauer dort muß großzügiger, einfachbewegter gegeben werden, etwa wie wenn ein Windstoß über ein Kornfeld geht und starke Halmwellen auftreibt. Reinhardt bewegte die Menge, als wenn mittags um zwölf auf der Friedrichstraße eine Dynamitbombe explodiert sei. Die Menschenmenge braucht nicht kleiner zu sein, ihre Bewegungsart nur muß größer sein. Der rohe Volksaufstand beim Einzuge des Laërtes gab zwar ein grelles und dankbares Bühnenbild, zeigt aber, wie Shakespeare hier ganz mißverstanden ist, denn es handelt sich dabei gar nicht

um eine Mob-Revolution. Erlers Totengräberszene bot für den Leichenzug ein Bretterpodium etwa derselben Konstruktion wie beim Osterspaziergang. Vom aufgeworfenen Grabe der Ophelia fällt eine schräge Ebene herab, die mit einem Sand und Rasen darstellenden Tuche bespannt ist. Wie es eine Spielleitung dulden konnte, daß über diese Erde-bedeutende Fläche vom Totengräber wirklicher Sand aus dem Grabe geschaufelt wurde, ist mir ganz unerfindlich. Sieper verwirft mit Recht den schauspielerischen Naturalismus dieser Szene als stillos. Groß und würdig war der Lanzenwald der Knechte vor dem Hintergrunde, den Erler für die Königsszenen angeordnet hatte; gewaltig war die Anlage des Gemaches der Königin mit den lebensgroßen Fresken. Die Bewegung der Schauspieler war hier, als haben sie sich losgelöst aus der Tapete. Hier war Stil, hohe reine Kunst. Erlers Kostümentwürfe waren von überzeugender Charakteristik.

Reinhardt scheint das Rampenlicht zu lieben, denn was sich im Künstlertheater als Anlage be-

findet und den Zweck hat, der prinzipiellen Belichtung von oben gegenüber die natürlichen Bodenreflexe zu ersetzen, erschien bei ihm stärker und selbständiger — vielleicht seinen Schauspielern zuliebe. — Er verdarb damit die unübertreffliche Stimmung der Liebesszene im „Faust", von der vorher die Rede war, und ließ im „Sommernachtstraum" die ganz ungenügende Walddekoration allzu deutlich hervortreten. Laub und Tannenzweige können hier natürlich nicht durch bemalte Leinwandfetzen angedeutet werden; das war alles viel zu kleinlich und schwach. Besseres hatte Walser in der Ausstattung der letzten, der Theaterszene, erreicht, obgleich hier wie in der ersten Szene der Hintergrund allzusehr Kulissenmalerei war. Das schönste haben, neben Erler, Dietz, Hengeler und Engels in der Ausstattung erreicht.

Am besten gelangen die Aufführungen der „Räuber", der „Lysistrata", des „Kaufmann von Venedig" und der „Braut von Messina", eine Zusammenstellung, die schon an sich den Ausdrucksreichtum Max Reinhardts

zeigt. Wie die Darstellung von „Was ihr wollt", so zeigte auch noch der „Kaufmann von Venedig" allzuviel willkürliche und unnötige Zutat, die ja auf dieser Bühne viel mehr auffällt, weil der Dichter und sein Wort im Vordergrunde stehen. Schon in der Spielzeit 1908 waren textliche Veränderungen und Zusätze gemacht worden, aber Max Reinhardt lies Extempores zu und Jonglierkünste wie die Verwandlung der Szene durch laternenschwingende Kobolde im „Sommernachtstraum". Eine Bemerkung zur Behandlung der Chöre in der „Braut von Messina" gehört noch hierher. Die Rhythmik, dies Grundprinzip der lyrischen Äußerungen der Chöre, war aufs liebevollste herausgeholt, und darauf muß unbedingt auch das Schwergewicht gelegt werden. Aber in dem Bemühen, dieses Moment möglichst erschöpfend zum Ausdruck zu bringen, ging Reinhardt viel zu weit, ja bis an die Grenze des Komischen. Er bot alle menschlichen Stimmnuancen auf, auch die von Frauen und Kindern; er brachte reichen Wechsel und Bewegung in die Verse, Flüster-

ton, Donnerrollen, Jauchzen, Verzweiflungsschreie und nachzitterndes Echo; er legte um der Ausdrucksbereicherung willen sogar den Knaben, welche die Hochzeitsgaben trugen, Verse in den Mund; wie in einer Partitur liefen die verschiedensten Stimmen unter- und neben-, mit- und nacheinander darin zusammen; er bildete um der Stimmwirkung willen neue Verse über die Schillersche Rhythmik hinaus, wobei er zwar Schillers Worte benutzte, aber es ist in jedem Falle nicht nur überflüssig und unmöglich, sondern auch banal, wenn da der Chor einmal nach breitem Ausladen endigt in die Worte: „Schön ist der Friede! Der Friede ist schön!"

Die höchst günstige Raumausnutzung gerade bei der „Braut von Messina" hatte gezeigt, daß die Bühne bei vernünftigem Gebrauche eine ganz erstaunliche Menschenmenge zu fassen vermag, — womit also dieser Vorwurf entkräftet ist. Der Versuch von Engels, eine Einheitsszene architektonischer Art zu schaffen für alle Akte ist nicht gelungen; die Gartenszene kann nicht in der Säulen-

architektur ſpielen. Wo aber die Architektur am Platze war, da tat ſie große Wirkung und bildete einen bedeutenden Rahmen und Hintergrund. Am vollendetſten waren die Koſtüme, deren einfache Großzügigkeit und leichte Symbolik dem Volke, und deren bunte, wilde Pracht den Fürſten herrlich zu Geſichte ſtand.

Die Schauſpielerſchaft Reinhardts zeigte ſich dem Stile der Bühne nur vereinzelt gewachſen. Von Wegener war ſchon die Rede, Beregi als Kaufmann von Venedig muß noch beſonders genannt werden, auch Winterſtein; Moiſſi nur hie und da. Die Heims, die Eyſoldt, die z. B. als Puck und als Jeſſika nicht ſtilſtrenger und reiner gedacht werden kann, die Wangel als Neriſſa uſw. Es ſcheint der Stil jedoch durchaus Willensſache, Takt der Darſteller zu ſein, nicht aber vom Spielleiter beſtimmt oder angelegt zu werden. Die Gründer des Künſtlertheaters beſaßen aus eigenen Mitteln nicht im entfernteſten die Kraft, auf ihrer Szene eine Ausdruckskunſt von gleicher Größe zu ſchaffen.

So gewiß die bildende Kunst imstande ist, die Dekoration im höchsten Sinne durchzuführen, fehlt doch der Spielleiter. Max Reinhardt hat von seiner Seite aus nur wenig zur Erfüllung der Ideale getan; er hat nicht in der Richtungslinie des Künstlertheaters gearbeitet, sondern hat es höchstens zu gewissen Versuchen der Ausgleichung kommen lassen, ohne irgendwie konsequent zu sein. So folgte ein Experiment dem andern, ohne daß eigentlich etwas zur Sache geschah. Und man konnte doch hoffen, daß Reinhardt mehr tun würde, denn Reinhardt hatte sich in mancher Weise der Stilbewegung genähert; auch hatte er sich einiges zunutze gemacht, was in der ersten Saison des Künstlertheaters erreicht war.

Max Osborn schreibt in einem Aufsatze über „Bühne und Bild": „Die erste Spielzeit des Münchner Künstlertheaters vom Sommer 1908 wies mit Energie den Weg in gleicher Richtung weiter fort. Immer klarer bildeten sich die Gesetze der jüngsten Wandlung heraus . . . Der ‚Faust' bewies den

Einfluß der süddeutschen Gedanken, aber auch ihre bereichernde Ausgestaltung, namentlich durch neue Experimente mit den Effekten scharfer Konzentrierungen des Lichtes . . .“ Aber Max Reinhardt macht im Grunde eben alles mit und sieht zu, was er von jeder Bewegung gebrauchen kann für seinen lyrischen Naturalismus. So ist sein Zusammenhang mit dem Künstlertheater mindestens ein hoffnungsloser, wenn nicht gar durch seine Verwirrungen gefahrbringend.

5. Die Spielleitung

Ich glaube, daß nichts so gut in die Problematik der Ausdruckskunst der Bühne einführen kann, als eine Kritik ihrer bedeutendsten Leistungen. Das Positive wie das Negative, die Errungenschaften wie die Fehler bilden in ihrer Zusammenstellung schließlich die Ästhetik des Kunstzweiges; und eine richtige Kritik sollte eigentlich allemal eine „aesthetica in nuce“ sein. Wir haben Fundamente und Bausteine beschafft und wollen nun den Grund- und Aufriß machen. Wir wollen zeigen, auf welcher Basis etwa Unterricht und Ausbildung in einer Schule für die Ausdruckskunst der Bühne zu erfolgen hätte.

Unser Theater ist nicht zu denken ohne unsere tragische und komische dramatische Dichtung, es hat

keine absolute Selbständigkeit wie z. B. das romanische. Ich nenne unser Theater nicht das germanische, denn das griechische hatte ja denselben Charakterzug, und mir liegt nichts ferner, als auf dem universellen Boden der Kunst dem Teutonentum zu huldigen. Trotzdem nun unser Theater keine absolute Selbständigkeit hat, so ist es doch eine Welt, die ihre eigenen Aufgaben und Ziele hat, die notwendig ist und berechtigt in ihrer Art, die ihre eigenen Gesetze und Bedingungen hat wie die Vortragskunst, wie das Geigenspiel. Professor Stadler schreibt über die ‚Aufgaben der Kunst auf der Bühne‘: „Wie der Dichter in seinem Werk die Formen sucht für die Offenbarungen seiner innerlichen Welt, so wollen wir — gleichsam nachdichtend — die Form suchen für die äußerliche Darstellung.“ Eine Ausdruckskunst also ist die Kunst des Theaters, und zwar nicht in dem Sinne wie die Bildhauerkunst, sondern sie ist reproduktiv. Das Wort „reproduktiv“ bedeutet keine Herabsetzung, sondern will nur besagen, daß ein fertiges Kunstwerk ihr zum Anlaß

der jedesmaligen Betätigung wird, und daß dieses Kunstwerk mit seiner Art die besondere Richtung und Verwendung der gesamten Ausdrucksmittel bestimmt, – nicht etwa beschränkt an Entfaltung. Das fertige Kunstwerk ist das Thema, welches die Ausdruckskunst mit allen ihren Kräften zu erschöpfen hat. Das Thema ist ein Kunstwerk und das von der Ausdruckskunst Gestaltete ebenfalls, beides sind dieselben und sehen doch ganz verschieden aus, beider Schöpfer sind Künstler in demselben Sinne, und ihre Betätigung und ihre Mittel sind doch ganz verschieden. Das ist das Wunderbare, was so wenige begreifen wollen und können.

An einem einfacheren Beispiel ist vielleicht die Ausdruckskunst der Bühne am leichtesten deutlich zu machen, an der Vortragskunst. Die Vortragskunst ist die Kunst der Verlautlichung, die Kunst, die als einziges Ausdrucksmittel die Stimme besitzt und sich an den Menschen lediglich vermittels seines Ohres wendet. Wer dieses Mittel nicht in der Weise ausbildet, daß es alle Wirkungen zu erreichen,

alle Stimmungen, Nuancen, Rhythmen auszudrücken weiß, gleicht dem Maler, der nicht mit der Farbe zu erschaffen, dem Dichter, der die Sprache nicht zu beherrschen weiß; und wer auf dem Gebiete des Vortrags außer diesem Mittel noch ein anderes benutzt, z. B. die Mimik, die Gebärde, die Szene, gleicht dem Maler, der Musik malt — Ballestrieri „Beethoven" — und dem Dichter, der Farben dichtet. Nur jemand, der die Kraft hat, die Mittel seiner Kunst rein und ausgiebig zu benutzen, verdient den Namen Künstler, nur der hat das Recht, den Anspruch auf Beachtung zu erheben. Die Kunst des Vortragenden beruht lediglich in der Verlautlichung und ist um so größer, je völliger ihm das gelingt. Gut und künstlerisch ist der Vortrag, wenn in den Lauten des Vortragenden der Dichter und sein Wollen und Können ersteht und ganz fühlbar, gegenwärtig wird. Das Kunstwerk und sein Leben und Wesen interessieren, und dies auf eine ganz andere und intensivere, höhere Art als bei bloßem Lesen zu offenbaren, ist der Zweck und Sinn des Vortrags. Durch das Medium

des Vortragenden wollen wir den Dichter und seine Intentionen erkennen und erkennend genießen, mit dem Ohr, völlig in Laute übertragen. Nichts darf uns der Vortragende schuldig bleiben, ohne seiner Kunst dadurch gleichzeitig das Zeugnis auszustellen, daß sie nicht eine völlige Bewältigungskraft besitze. Alles was der Vortragende ist und besitzt, hat er in den Dienst der Sache zu stellen als ein Mittel und kann nicht verlangen, nach etwas anderem gewertet zu werden als allein nach Erfüllung seines Zweckes.

Künstlerischer Vortrag zeigt sich nicht in dieser oder jener Stilrichtung, sondern darin, daß er Eigenstil im Ausdruck besitzt, also Reinheit und Kraft. Auf diesem Boden erst beginnt die „Kunst" des Vortrags, und hier verlangt diese Kunst wie jede andere eine Persönlichkeit hinter sich. Die Darstellung des dichterischen Gebildes in Lauten erhebt sich über die Wiedergabe von Buchstaben und Sinn, wenn der Darsteller die Kraft besitzt, die besondere Eigenheit des Gedichtes herauszuheben durch leise, feine, charakteristische Unterstreichungen, wenn er es

verſteht, in einem Gedichte den Dichter zu zeichnen. So ſehr ein Pathos von ſeiten des Vortragenden allein ſtillos wäre, ſo notwendig iſt es im Vortrage — ſelbſt zu einer ganz nüchternen Zeit — wenn die Natur des Dichters und ſeines Gebildes dies verlangt. Es gilt alſo den Stil des Gedichtes und ſeines Schöpfers zu finden und darin allen Ausdruck ſteigernd, nach dem Charakteriſtiſchen übertreibend zuſammenzufaſſen, z. B. bei Schiller den hellen Idealismus, die Sprachgewalt, die Bildkraft, den rollenden Ton, die Klangſchönheit; es gilt, mit einem Worte geſagt, das Kunſtwerk des Dichters in der Verlautlichung zu ſtiliſieren. Wer eine Dichtung zu ſtiliſieren verſteht, eine Kraft, die allerdings nur einer künſtleriſch ſchaffenden Perſönlichkeit eigen iſt, dem allein darf man zugeſtehen, daß die Dichtung eine Unterlage, ein Material ſei für ſeine Kunſt des Ausdrucks: er wird den Sinn dieſes Zugeſtändniſſes nie mißdeuten.

Dieſelben Grundſätze beſtehen für die Ausdruckskunſt der Bühne, ſo gewiß ſie hier noch beträchtlich komplizierter ſind.

Worum handelt es sich im Theater? Etwa um die Schauspielkunst? Seien wir vorsichtig und hüten wir uns, in einen Wortstreit zu geraten. Gehen wir um der Schauspielkunst willen ins Theater? um des Schauspielers willen? Nun gewiß, wenn uns Auffassung und künstlerische Eigenart interessieren, wie ja besonders bei Gastspielen. Aber leiden wir bei Einzelgastspielen nicht unter mangelhaftem Zusammenspiel und ungenügender Einrichtung? Empfinden wir denn nicht bei größter Vollendung des Einzelkönnens ein Unbehagen, und erscheint uns nicht die Gastspielerei virtuosenhaft, komödiantenhaft, unwürdig, auch wenn wir uns der interessanten Bekanntschaft und des leibhaftigen Eindrucks freuen? Ist diese ganze Sitte nicht etwas provinziell und kulturell-rückständig? Jedenfalls bringt immer das abgewogene Zusammenspiel und der passende Rahmen tiefere und reinere Genüsse. Die Schauspielkunst ist gerade so wenig Zweck des Theaters, wie etwa die Bekanntgabe und bloße Vermittlung der Dichtung, sondern Darstellung überhaupt ist das Ziel.

Dazu ist und bleibt nun zwar die Schauspielkunst das Hauptmittel, aber nicht das einzige. Wir haben nicht wie die Romanen ein Schauspielerhaus, sondern ein Schauspielhaus. Darstellung heißt Verbildlichung und Verlautlichung mit allen stilgerechten Mitteln aller in Betracht kommenden Künste. Edward Gordon Craig drückt dies folgendermaßen aus: „Die Kunst des Theaters ist weder die Schauspielkunst noch das Spiel. Es ist nicht Ausstattung und nicht Tanz, aber es ist alles zusammen, was diese Elemente in sich hat: die Bewegung, die der Geist der Schauspielkunst ist, die Worte, die der Halt des Stückes sind, die Linien und die Farbe, die die Ausstattung ausmachen, und der Rhythmus, der das Wesen des Tanzes ist."

So mannigfaltig nun auch die Ausdrucksmittel der Bühne sind, sie haben doch nur einen Zweck und müssen alle hierin zusammentreffen. Der Darstellung müssen sie dienen, jede auf ihrem Wirkungsbereiche, jede in ihrer eigentümlichen Wirkungsmacht; aber es gibt hier keinen freien Wettbewerb. Wenn auf der

Bühne „eine" Einzelkunst, und sei es auch die mächtigste im Bunde, die Schauspielkunst, zu gebieten hätte, wie sollte dann eine Einheit, eine Harmonie entstehen? wie sollte die Gesamtdarstellung eine Kunst sein können? Fachleute aus den Einzelgebieten müssen zusammenwirken, müssen Rat und Hilfe bieten, denn jeder weiß gewiß in den Geheimnissen seiner Kunst am besten Bescheid; wir brauchen wieder eine nähere Berührung der Künste untereinander, eine gegenseitige Befruchtung um der Vollendung unserer Bühne willen. Die Besten sollten dazu ihre besten Erfahrungen und Anschauungen austauschen: aber eine Republik kann hier nicht eingerichtet werden. Ein Kunstwerk kann nur Einer schaffen, einer der von allen Einzelkünsten etwas „versteht", und doch in keiner Fachmann zu sein braucht, einer der aber ein Schaffender ist, ein Künstler im besten Sinne, ein Gesamtdarsteller, und das ist der Spielleiter. Von einer Ausdruckskunst der Bühne kann solange nicht die Rede sein, als bis dem Spielleiter die Machtstellung eingeräumt ist, die die Grund-

bedingung allen künſtleriſchen Schaffens iſt. Behinderungen ſeiner Freiheit, Beengungen ſeines Gebietes durch Schauſpieler, Maler, Maſchiniſten, Direktion uſw. müſſen notwendig das Kunſtwerk beeinträchtigen. In den anderen Künſten haben wir das ja längſt eingeſehen, aber hier gibt man es nicht zu, weil man bisher die Spielleitung nicht als eine Kunſt auffaßte, und wo man eine Ahnung davon hatte, doch nicht genug Stilgefühl beſaß. Gott ſei Dank haben alle wahrhaft bedeutenden Theaterbewegungen der letzten Zeit dem Spielleiter Rechte und Machten eingeräumt, die früher nicht in dem Maße vorhanden waren. In den beſprochenen Reformen und Neuſchöpfungen liegt überall das Gefühl zugrunde, daß die Aufführung als Kunſtwerk von einem Schöpfer ſtammen muß; und ſo verſchieden die Beſtrebungen auch ſind, in dieſem Punkte herrſcht Einigkeit.

Die Zeiten haben ſich in der Beziehung ſtark gewandelt, ſo ſtark, daß wir hoffen können, dieſer Ausdruckskunſt der Bühne bald in reicherem Maße teil-

haftig zu werden. Vor 1870 nannte man den Spielleiter überhaupt nicht auf dem Theaterzettel, obgleich natürlich seine Tätigkeit schon lange als außerordentlich wichtig erkannt war. Goethe hat als Theaterdirektor keine Mühe gescheut, Einzelproben und Zusammenspielproben mitzumachen; er und Schiller haben sogar auf ihren Stuben sorgfältige Versuche und Übungen mit den Schauspielern vorgenommen. Immermann, Dingelstedt und Laube haben es sich nicht nehmen lassen, die Spielleitung nach Möglichkeit selbst zu besorgen. Sie wußten genau, was der wichtigste Faktor war, sie wußten, daß sie selber auf dem Posten stehen mußten, wenn sie nicht Ärger und Enttäuschung erleben wollten. Wieviel wichtiger eine gute Spielleitung ist als die einzelne Schauspielkunst, sieht man ja auch immer wieder bei Reinhardt. Ein Ausdruckskünstler muß der Spielleiter sein, eine künstlerische Persönlichkeit von Phantasie, Gestaltungsvermögen und Stilgefühl. Der Spielleiter braucht durchaus kein Schauspieler zu sein, denn seine Kunst ist ein ganz anderes Ge-

biet als die Ausdruckskunſt des eigenen Körpers und der eigenen Stimme; er muß natürlich etwas von der Schauſpielkunſt verſtehen, denn wie könnte ſie ihm ſonſt Material werden, wie könnte er ſie beſtimmen, zügeln, oder gar wie ihrer Eigenart freien Lauf laſſen. Es gibt ein altes Märchen von der größeren Achtung, von dem Einfluß und Reſpekt, den der Spielleiter habe, wenn er ein alter erfahrener Schauſpieler ſei. Laube war gewiß alles andere als eine ſchauſpieleriſche Begabung, und er wußte doch mit einer grotesken Gebärde, mit einem Ton ſeine Abſicht ſo klar zu machen, daß ſie gefunden und ausgeführt wurde. Richard Wagner wußte mit der Intenſität eines Geſichtsausdrucks und mit charakteriſierenden Lauten ſein letztes Wollen klarzumachen und erzielte ſogar Eindrücke damit, die unauslöſchlich tief waren und die Richtung zur idealen Wiedergabe enthielten, ohne an ſich ſelbſt ein idealer Ausdruck zu ſein. Auf das Schauſpielerſein kommt es gewiß nicht an, ſondern auf das Künſtlerſein, was ja bekanntlich bei einem alten, erfahrenen Schau-

ſpieler nicht immer der Fall iſt. Das Künſtlerſein bedeutet aber hier: Geſtaltenkönnen, Klarmachen und Herausholenkönnen. Was die Achtung und gebietende Stellung aber betrifft, ſo iſt das Perſönlichkeitsſache und ſteht — trotz aller Ungebärdigkeit des Schauſpielervolkes — zuletzt im Zuſammenhang mit dem poſitiven Können des Spielleiters.

So gewiß der letzte Zweck des Theaters Darſtellung, Verbildlichung und Verlautlichung der Dichtung iſt, ſo gewiß muß die Dichtung der Ausgangspunkt der Tätigkeit des Spielleiters ſein. Eigentlich ſollte die Dramaturgentätigkeit von der des Spielleiters nicht getrennt werden dürfen, denn die Textbearbeitung kann nicht glücken ohne Hinblick auf Beſetzungs- und Ausgeſtaltungsmöglichkeiten. Für denjenigen, der die letzte Form nicht leiblich, farbig ſieht, kann ja auch die Textbehandlung nur ein Schneiderhandwerk ſein; er kann nicht wiſſen, was er braucht, wie und wo er etwas braucht. Der Spielleiter aber hat zur Aufgabe, das Weſenhafte der Dichtung zu geſtalten, und er allein muß wiſſen,

was er dazu nötig hat und was nicht. Und ehe er nicht den springenden Punkt der Dichtung gefühlt und von ihm aus alles gesehen hat in seiner näheren oder ferneren Beziehung, in seiner Bedeutung und Nebensächlichkeit, kann die praktische Arbeit nicht beginnen.

Die Frage, was Pietät der Dichtung gegenüber im Sinne einer künstlerischen Dramaturgie bedeute, hat Eugen Kilian jüngst in einem Vortrage erschöpfend behandelt. Selten nur wird sich mit wahrer Pietät unbedingte Beibehaltung der Originalfassung vertragen. In früherer Zeit hat man dem Publikum und dem Zeitgeschmack die außerordentlichsten Zugeständnisse gemacht; aber ich glaube nicht, daß man auf den versöhnend schließenden „Lear" und „Hamlet" allzu spöttisch zurückblicken darf, weil doch zu fürchten steht, daß eine feiner empfindende Zukunft z. B. das, was Reinhardt mit „Was ihr wollt" vorgenommen hat, ganz ähnlich komisch und pietätlos finden wird. Hier wurde eine Dichtung Mittel zum Theater. Vielleicht aber entschuldigt man dies

Tun Reinhardts in hundert Jahren, wie man heute Friedrich Ludwig Schröder in Schutz nimmt: er hat das Stück unendlich oft aufgeführt, und der ungebildete Haufe war nur durch Senſation und Raffinement dafür zu ködern. Wenn eine wahre Pietät dem Geiſte der Dichtung und nicht dem Buchſtaben gilt, wenn ihre erſte Pflicht darin beſteht, den Dichter und ſein Werk der Gegenwart in möglichſter Lebendigkeit vorzuführen, und wenn dies ſtets gewiſſe Kompromiſſe und Modifikationen notwendig macht, ſo wird doch nur ein beſonderer künſtleriſcher Takt das Richtige finden können. Wie ſchwer das iſt, ſieht man daran, daß Goethe ſelbſt dem „Zerbrochenen Kruge“ Kleiſtens gegenüber wahrhaft pietätlos war. Eine Buchſtabenpietät iſt genau ſo irrig und bedauerlich wie eine Pietät, die allem gilt, was ein Dichter geſchaffen hat. Hebbels „Diamanten“ aufführen iſt an ſich noch gar keine Pietät, denn dem Stück iſt auf dem Theater nicht zu helfen, weil es von Haus aus dazu verdorben iſt; den „Diamanten“ aber, wie das jüngſt geſchah, dadurch auf die Bühne

zerren, daß man alle Hofszenen ſtreicht und nur das Küpeltreiben beſtehen läßt, iſt wahrhaft pietätlos.

Die praktiſche Arbeit beginnt nun mit der Frage der Beſetzung, bei welcher nicht nur die Fächer und Engagementsverträge, ſondern in jedem einzelnen Falle wieder die beſonderen Anlagen und Eigentümlichkeiten des Schauſpielers mitzureden haben. Eine ganz außerordentliche Menſchenkenntnis wird erforderlich ſein, um hier die feinen Unterſchiede ausfindig zu machen, denn es decken ſich ſo wenig zwei Rollen eines Faches, als etwa zwei Darſteller desſelben Faches die gleiche Ausdrucksart beſitzen. Und es handelt ſich für den Spielleiter, wie gerade Reinhardts Beiſpiel zeigt, nicht etwa nur darum, mit dem Können eines Darſtellers zu rechnen, ſondern auch ſeine Mängel laſſen ſich benutzen und tun am rechten Orte eine Wirkung, die ein anderer nicht mit allem Wollen erzielt. Die Leſeprobe wird eine Sichtung ſein und ſchon den Grundton und den Rhythmus des Ganzen andeuten können, damit nicht die Einzelnen ihre Rolle von vornherein falſch

anlegen. Je mehr die Richtung von anfang an bezeichnet wird, um ſo weniger wird es möglich werden, daß ſich ſpäter eine Königin Eliſabeth („Maria Stuart") in den Geſellſchafts- und Salonton verirrt. Die Stellprobe gibt die erſte räumliche Fühlung, und die Schauſpielprobe legt dann genauer die Einzelleiſtung feſt und arbeitet das Zuſammenſpiel aus. Kein vernünftiger Spielleiter wird überſehen, daß die Schauſpielkunſt, ſein Hauptmittel, nur dann ergiebig ſein kann, wenn ſie nicht beengt und geknechtet wird. Der Spielleiter ſieht auch die Rollen nicht abſtrakt, umriſſen von engen Linien, ſondern er ſieht ſie als Geſtaltungsmöglichkeit für einen Menſchen von der und der Begabung, er ſieht ſie in einer gewiſſen Weite und geräumigen Umſpannung und weiß, daß der Darſteller nur ein Stück von dieſem Raum, vielleicht nur ein Eckchen braucht; er ſorgt hier mit Antreiben, da mit Zurückhalten, daß der Einzelne mit ſeiner Auffaſſung innerhalb des großen Rahmens bleibt. Wieviel es da zu tun gibt, weiß nur der, der die natürliche Eitelkeit des Schau-

ſpielers kennt, die gar nicht unbedingt ein Laſter iſt. Eugen Kilian erwähnt in ſeinen „Dramaturgiſchen Blättern“ die berühmten Beiſpiele aus dem „Tell“, die wohl jeder ſchon erlebt hat. Die Apfelſchußſzene gehört zu dem Gewaltigſten und Wirkungsvollſten, was Schiller geſchaffen hat. Der Dichter hat hier eine Erregung von faſt bedenklicher Kraßheit gegeben und war ſich deſſen bewußt. Er ſuchte deshalb die Momente des letzten Kampfes, das Anſetzen der Armbruſt und das Zielen auf das Haupt des Kindes, durch das Eingreifen des Rudenz, durch offene Empörung gegen den Landvogt zu verdecken. Alles was der Dichter mit feinſtem Bewußtſein ſchafft, um dieſer Szene ihre menſchlich reine Wirkung zu ſichern, pflegen die meiſten Darſteller des Tell dadurch zu zerſtören, daß ſie ſich vordrängen mit ihrer Angſt, mit ihrem Kampfe, während ſie doch verſtellt, verdeckt werden müßten, um die vom Dichter beabſichtigte Wirkung zu tun. Die Spielleitung, die das nicht beſorgt, die ſolches eitle, rohe und billige Gebaren durchgehen läßt, verſündigt

ſich gegen die Dichtung und erreicht ihren Stil nicht. Genau dasſelbe iſt mit Tells Verhalten in der hohlen Gaſſe der Fall, wo auch das offenſichtliche Herumſtehen, das Erregtſein, das Drohen und Zielen die vom Dichter groß gewollte Wirkung zerſtört, von Vorgängen ablenkt, die geſchaffen wurden, um von Tell und ſeinem Verhalten abzulenken. Das ahnungsvolle Wort „Das iſt Tells Geſchoß" erſcheint nun lächerlich. Auch der Schütze, der den Marquis Poſa erſchießt, darf vorher nicht ſichtbar ſein und zielen. Eugen Kilian erwähnt noch mehrere ſolcher „Regiesünden", ſo auch die, daß ein Rautendelein nach dem Tode des Glockengießers Heinrich und den Schlußworten der Dichtung noch einmal die Aufmerkſamkeit auf ſich zieht, ſich erhebt und zu Nickelmann in den Brunnen ſteigt.

Nachdem alles abgeſtimmt iſt im Sinne der Dichtung, wird das Bühnenbild in jeder Szene und im Ganzen feſtgelegt und dazu die Statiſterie herbeigezogen. Hier wird nun eine beträchtliche Bühnenpraxis erforderlich ſein, und nur lange Übung, viele

Experimente werden befriedigende Leistungen erzeugen. Was an Arbeit und Schweiß hinter Reinhardts Können steckt, kann kein Laie ermessen. Auch auf die hervorragenden Leistungen der Oberammergauer muß hier verwiesen werden. Wir haben auf diesem Boden eine besonders starke Entwicklung erlebt und erheben große Ansprüche. Strenger als früher ist die Masse in den szenischen Rahmen einbezogen, stärker ist die Mitwirkung, sowohl die positive als auch die negative. Von der positiven war schon früher mehrfach die Rede. Wenn beim „Faust" in der Kirchenszene die Nachbarinnen mit ihrer Aufregung und mit Händeringen einen selbständigen Eindruck hervorrufen, so mindert das die Bedeutung und Wirkung der Szene. Diese aufdringlichen Betätigungen erzeugen den Anschein des gemeinen Lebens; dagegen könnte nur ein Zurücktreten aller Wirklichkeiten, die reell vorhanden wären, das Interesse des Zuschauers so stark auf Gretchen und ihr Erlebnis konzentrieren, daß die innere Größe und Bedeutung leibhaftig heraustritt.

Bei der Bestimmung der Requisiten, Kostüme und bei Festlegung der Dekorationen werden Fachleute manches Wort mitzureden haben, und es wird gut sein, mit ihnen genau so enge Fühlung zu behalten, als etwa mit dem Maschinisten und Beleuchter, denn ein künstlerisches Verständnis des Spielleiters, Farbensinn, Raumgefühl, Kenntnis von Architektur, Kunst- und Kulturgeschichte kann allein nicht die Möglichkeiten eröffnen, die in diesen Ausdrucksmitteln stecken; die zeigen sich erst dem Fachmann durch dauernde Arbeit und Vertrautheit. Fachleute aber kennen auch die Grenzen ihrer Gebiete und wissen vor Übergriffen zu warnen. Wenn Craig um der Einheit des Gesamtwerkes willen verlangt, daß der Spielleiter die Farben- und Formenangabe für die Ausstattung selber mache, so ist das prinzipiell durchaus richtig; dies Beispiel zeigt gerade, wie roh und rückständig unsere Zeit auf diesem Boden noch ist. — Allerdings haben die letzten Jahre dank der engeren Berührung der Künste und Gewerke viel Neues und Schönes geschaffen. Kannte

man auch früher schon Kleidung und Stoffe als Farbe und Form, so wußte man doch nichts von ihrer Bedeutung für die Fernwirkung; und wie man jetzt für Farbe und Form Großzügigkeit und Klarheit fordert als zur Natur des Bühnenbildes gehörig, so weiß man auch, wieviel das Gewebe und der Faltenwurf, Schnitt und Struktur der Gewänder mitwirken können zu einem Bilde. Und genau ebenso ist es mit Waffen und Geräten. Das Podium ist keine Puppenstube. Erler hat wiederholt darauf hingewiesen.

So stellt sich mit Fleiß, Umsicht und allerlei Kraft schließlich das Gebilde her, wie wir es in günstigen Fällen zu sehen bekommen. Künstlerische Kräfte der Spielleitung wirken auch hierbei schon in verschiedener Weise mit. Es erscheint als selbstverständlich, daß die Anordnung und Befolgung aller der erwähnten Dinge nicht allein deshalb von Wichtigkeit ist, damit bei der Erstaufführung alles klappt und die Kritik zufriedengestellt wird, sondern damit dies dauernd geschieht. Häufige, unerwartete Beob-

achtung wird nicht nur im Intereſſe der wirklichen Durchführung aller Intentionen von Bedeutung ſein, ſondern wird dem Spielleiter ſelber auch einen großen Nutzen gewähren durch den Einblick in die Art der Veränderungen, in die Abnutzung der Energien, in die Ausgleichungen, Verſchleifungen, die ebenſo leicht zu gunſten wie zu ungunſten der „Darſtellung" ſtattfinden können. Hier iſt alſo dem Spielleiter die Möglichkeit gegeben, die Erſtaufführung zu vervollkommnen, die Reinheit des Ausdrucks zu ſteigern, aber auch dem Überwuchern individueller, unharmoniſcher Momente Einhalt zu tun, denen nirgends ein ſo fetter Boden bereitet iſt, als auf den Brettern vor dem Publikum. Hier laſſen ſich die tiefſten Einblicke in das Handwerk gewinnen.

Die geſamte Tätigkeit des Spielleiters kommt als Bild zum Ausdruck und intereſſiert auch nur, inſoweit ſie Kraft iſt zur Verbildlichung der Dichtung. In dem Bilde aber hat die Individualität des Spielleiters als ſolche durchaus kein Recht und keinen Raum. Der größte Erfolg der Spielleitung

iſt es, wenn das Bild wie ſelbſtverſtändlich wirkt, wie organiſch gewachſen, wie in ſich notwendig und aus ſich begreiflich. Nichts iſt lächerlicher, als wenn der Spielleiter zeigen will, daß er nicht umſonſt auf dem Theaterzettel ſteht, daß er auch etwas Selbſtändiges tut und durch ſeine Anordnungen und Verfügungen mitwirkt zum Gelingen des Ganzen. Der vierte Akt der „Jungfrau von Orleans" beginnt mit dem Monologe Johannas vor der geſchmückten Kirche. Johanna erwähnt die Feſtespracht, den frohen Schmuck: „. . . Und um die Säule windet ſich der Kranz". Dies Wort hatte einem Spielleiter des Wiener Burgtheaters Veranlaſſung gegeben, den Akt mit der Beendigung der feſtlichen Dekoration an der Kirche zu beginnen. Im Prologe zur „Jungfrau von Orleans" hat Bertrand zu erzählen: „Ich hatte eiſernes Gerät mir eingekauft zu Vaucouleurs . . ." Dies malt ein Spielleiter dadurch aus, daß er dem Bertrand einen Sack voll Blech und Eiſen mitgibt, den er bei jenen Worten klirrend von ſeiner Schulter auf den Bühnenboden

niederſetzt. „Mätzchen“ nennt man ſo etwas beim Schauſpieler. — Oder im „Tell“ erſcheint Gertrud Stauffacher in der zweiten Szene des erſten Aktes mit einem Korb; ſie kommt vom Markt und hat gewiß Einkäufe gemacht — auch dies paſſierte im Burgtheater — wozu dann noch das komiſche Verſehen kam, daß die Darſtellerin nachher den Korb ſtehen ließ. Natürlich; denn das paßt gar nicht zum Charakter der Rolle und des Stückes, und wäre am Ende der Szene auch vom Publikum als eine grobe Geſchmackloſigkeit erkannt worden. — Berger in Hamburg ordnet an, daß vor den Worten Fauſts „Pudel laſſe das Bellen“ jemand die Hundeſprache nachahmt. — Max Grube im Berliner königlichen Schauſpielhauſe läßt beim Oſterſpaziergang im „Fauſt“ das Kegelſchieben markieren. — Jetzt geſellt ſich den altbekannten Illuſionsmaſchinen für Donner, Regen, Sturm auch noch der Phonograph, der natürlich für eine gewiſſe Kategorie von Theaterſtücken von unſchätzbarem Werte iſt, z. B. bei vorüberziehender Militärmuſik, bei fernem Geſang, Tanz-

musik in Nebenräumen. Die Wiesbadener Hofoper brachte in einer Aufführung des Lustspiels „Der Bibliothekar" zur Anwesenheit des Kaisers im dritten Akte bei der Fuchsjagd das Gebell der Meute. Um eine möglichst naturgetreue Wiedergabe durchführen zu können, wurde eine Phonographenplatte angefertigt, für die das Hofjagdamt das Meutematerial zur Verfügung gestellt hatte. Auch das „Moskauer künstlerische Theater" ließ in Gorkis „Nachtasyl" Hundegebell und das Weinen von kleinen Kindern durch die Sprechmaschine ausführen. Das Berliner „königliche Schauspielhaus" verstärkt das Volksgemurmel in der Forumszene im „Julius Cäsar" durch dies Mittel. Man könnte ja im „Faust" auch den Pudel so bellen, so Kegel schieben lassen. Auch kinematographische Zwischenspiele, die irgendwie mit der Handlung im Zusammenhang stehen, werden jetzt veranstaltet. Alles das sind naturalistische Verirrungen.

Mätzchen sind es, wenn Berger anordnet, daß im „Faust" II. nach Fausts Worten: „Am farbigen

Abglanz haben wir das Leben" Mephiſto hinter einem Buſche erſcheint, wenn er im „Fauſt" I. in der Kirchenſzene Mephiſto aus dem Betſtuhl heraus die Stimme des böſen Geiſtes ſprechen läßt. Das iſt beinahe ſo unmöglich wie die ſchon von Hebbel gerügte „Fineſſe" der Marie Niemann-Seebach, ihre Gewiſſensſtimme hier ſelbſt zu mimen, den böſen Geiſt ſelbſt zu ſprechen.

Einige Spielleiter lieben es, Szenen eine breitere Baſis zu geben durch Volksbewegung. Das bringt die größten Gefahren mit ſich, wie die ſchon erwähnte Kirchenſzene mit dem auffälligen Gebaren der Nachbarinnen beweiſt. Im Burgtheater erſcheinen bei Lears Tode ſchwarzgekleidete Frauen mit einem Arzte und lenken in dem denkbar unpaſſendſten Momente die Aufmerkſamkeit auf ſich. — Barnay beſonders liebt ſolche Einfügungen; ſo läßt er nach der Erſchießung des Marquis Poſa Frauen auf die Szene dringen und nach Maxens Abgang im „Wallenſtein" ſchiebt er Weiberhaufen vor. Das iſt nicht nur eine ſtörende und unnütze, ſondern auch

eine stillose, der Straße nachgeahmte Belebung, die nicht dahin gehört.

Durch die außerordentlich entwickelte Technik sind wir in den Stand gesetzt, nicht nur mit dem Menschenmaterial das Leben täuschend nachzuahmen, sondern auch die Natur, die Landschaft, Tages- und Jahreszeiten, Sonne und Mond fast zu erreichen. Die Beispiele, die Eugen Kilian in seinen „Dramaturgischen Blättern" in dem Aufsatze „Regiesünden" zusammengestellt hat, sind schlagend. Hier tritt die ganze Leere des alten Bühnenbetriebes erschreckend ans Licht, die breite, öde Ausführlichkeit, die in absoluter Phantasielosigkeit beruhende, auf Sinnentrug ausgehende Wiedergabe des Wirklichen. Die Dichtung wird zum Mittel, alle Maschinisten- und Dekorateurgeschicklichkeiten zu entfalten, die Aufmerksamkeit gilt den reellen Vorgängen, die symbolische Bedeutung der Natur wird mit Knütteln todgeschlagen. Deutlichmachen, platttreten, das ist der Stil der herrschenden Spielleitung, und der Pöbel fühlt mit Wonne seine Schaulust befriedigt.

Barnay eröffnet denn auch „stilgemäß" am Schluß der „Jungfrau von Orleans" ein Theater auf dem Theater, er läßt den Himmel sich auftun, die Engelscharen erscheinen, Johanna eintreten und das ganze Heer sich umdrehen nach diesem Schauspiel.

Kilian schreibt in dem mehrerwähnten Buche S. 302: „Das Bestreben, dem Bühnenbild durch Dekoration, Möblierung, Beleuchtung, Kostüm, Komparserie und alles, was mit der äußeren Inszenierung zusammenhängt, ein möglichst vollkommenes und der Wirklichkeit nachgebildetes Aussehen zu geben, hat die Regie in Verbindung mit dem auch auf diesem Gebiete immer mehr überhandnehmenden Naturalismus in eine häufige Übertreibung, in ein störendes Zuvieltun hineingetrieben. An Stelle des zum großen Teile glücklicherweise überwundenen Virtuosentums der Schauspielkunst ist in vielen Fällen ein Virtuosentum der Regie getreten, das sich selbstgefällig in den Vordergrund zu drängen sucht, anstatt sich mit der dienenden Rolle zu bescheiden, die auch ihr wie allen andern Faktoren in dem Gesamtorganis-

mus des Theaters zufällt." Kilian äußert nach Aufzählung und Besprechung der zahlreichen Verirrungen schließlich: „Daß unsere allzusehr auf leere Äußerlichkeiten gerichtete Regie, die sich in virtuosenhafter Eitelkeit an der unrichtigen Stelle hervorzudrängen sucht, die dem Publikum wie kleinen Kindern alles zeigen und verdeutlichen zu müssen meint, die ohne Empfindung für das Wesentliche in der Kunst Hauptsache und Nebensache unablässig vermengt, — daß unsere Regie sich daran erinnern möge, wo der Haupt- und Schwerpunkt ihrer Tätigkeit zu suchen ist: in der Wort- und Inhalt-Regie, in der geistigen Durchdringung und der schauspielerischen Durcharbeitung des dramatischen Kunstwerks." — Dem habe ich hier nichts weiter hinzuzufügen.

Prunkende Ausstattung hat gewiß ihre Berechtigung, aber es gibt wohl kaum ein Stück, für das sie durchweg angewandt werden darf. Auch in Fürsten- und Staatsszenen gibt es Ausnahmen. Was der Dichter sich gedacht hat, ist nicht absolut maßgebend, denn die Ausdruckskunst der Bühne ist eine

Kunſt für ſich, und der Spielleiter muß das beſſer wiſſen. Nicht der Dichter iſt zu fragen, ſondern lediglich die Dichtung, und die decken ſich oft gar nicht, zumal, wenn es ſich um entferntere Vergangenheit handelt. Die Bühne iſt unſer, und die Ausdruckskunſt ebenfalls, und deshalb müſſen wir eine Dichtung geſtalten wie wir ſie ſehen. Gewiß verlangt Richard Wagner alles Raffinement der Dekoration und der Theatertechnik; und doch ſehen wir den „Triſtan" und die „Meiſterſinger" lieber, erleben ſie reiner in der vereinfachten Darſtellung, die Adolphe Appias Bemühungen charakteriſieren. Es gibt da aber Stücke, die nicht zu verändern ſind; vielleicht ändert ſich dann die Stellung der Zeiten zu ihnen.

Willkür und Eigenſtil auf ſeiten der Spielleitung iſt undenkbar; Feingefühl, Rückſicht auf den Charakter der Dichtung muß verlangt werden. Daß das eine brennende Frage geworden iſt, ging hervor aus Ferdinand Gregoris Aufruf zu einem Kongreß für Theateräſthetik, in welchem konſtatiert wird, daß ſeit dem Naturalismus ein fortwährendes Probieren

mit naturaliſtiſchen Dekorationen in Stilſtücken ſtattfinde und umgekehrt mit ſtiliſierten Dekorationen in naturaliſtiſchen Stücken, wodurch einzelne Szenen und ſelbſt die ganze Darſtellung vergewaltigt, zerſtört würden. Der Naturalismus hat uns viel genützt, er hat unſere Beobachtung verſchärft, unſere Sinne verfeinert, aber er hat unermeßliche Verwirrung angerichtet; der Ruf nach der Echtheit der Gegenſtände auf der Bühne iſt vielleicht die augenfälligſte. Ein Waldproſpekt bedeutet für unſere Phantaſie einen Wald; wir zweifeln nicht an ihm, wir erleben ihn. Stelle ich aber wirkliche Blumen und Büſche davor auf, ſo iſt der Waldproſpekt ein bemalter Leinwandfetzen. Hänge ich ein wirkliches Ölgemälde an eine Bühnenwand, ſo hebe ich damit den Raum ſelber in ſeiner Glaubbarkeit auf, ich entdecke, wie er zuſammengeſtellt und verklammert iſt; ganz abgeſehen davon wirkt auch ein Ölbild auf der Bühne, und ſei es das unzweifelhafteſte Kunſtwerk, nur wie ein Klex. Die Bühne iſt Bild, die Bühne bedeutet eine Welt, aber das Wirkliche und

Echte zerstört diesen Eindruck. Nie ist etwas Geschmackloseres unternommen worden, als im Berliner Neuen Theater unter der Direktion Schmieden, wo man zur Inszenierung des Stückes „Meißner Porzellan" gelegentlich der Anwesenheit des Kaisers einen echten Tizian geliehen hatte (Versicherungssumme 400000 Mark), und einen alten Becher von außerordentlichem Werte gebrauchte. Die echten Kunstschätze, die in Hagen für die Bühne von Peter Behrens aus dem Museum entliehen wurden, gehören auch nicht ins Theater. Das sind Ungeheuerlichkeiten, die auf das Schuldkonto des Naturalismus kommen, und die wohl noch lange nicht aussterben werden. Die Echtheit im reellen Sinne ist für die Bühne eine Unmöglichkeit; und wenn ein Stück Blech den Eindruck von Gold zu verschaffen imstande ist, so ist es besser am Platze, als schweres, rotes Gold. Schon Lichtenberg schreibt im Januarheft des „Museum" von 1778, die historisch-antiquarische Tracht auf der Bühne sei für eine Zeit charakteristisch, die stolz sei auf ihr neu- und müh-

ſam erworbenes hiſtoriſches Bewußtſein, die die frühere Einheitstracht der Franzoſen überwunden und damit einen Fortſchritt gemacht habe. Aber hiſtoriſche Trachten ſeien um ſo mehr Maskerade, je echter ſie ſeien.

Echtheit und Wirklichkeit ſind nicht der Stil der Bühne. Wirkliche Ohrfeigen einzuführen, konnte auch erſt dem Naturalismus gelingen. Es hat eine Zeit gegeben, wo Otto Brahm glaubte, Schillers „Kabale und Liebe" naturaliſtiſch ſpielen zu müſſen, weil die literariſche Überzeugung der Zeit der Naturalismus war. Der Erfolg war eine völlige Vernichtung des Schillerſchen Dramas. Alles Pathos, aller Überſchwang war verbannt. Rittner ſprach die Worte: „Umgürte dich mit dem ganzen Stolz deines Englands. Ich verwerfe dich, ein deutſcher Jüngling", tonlos, leiſe, innerlich, indem er ſich die Handſchuhe anzog, um der Lady Milford ſeinen Beſuch zu machen. Man glaubte, damit noch etwas getan zu haben, während man doch eine Stilloſigkeit begangen hatte, wie ſie nicht viel ſchlimmer zu denken

ist. Das hatte eine Spielleitung verbrochen, die so viel dankenswertes, bedeutendes geleistet hat. Und den Stil einer Dichtung finden und von ihm aus die ganze Darstellung bestimmen, ist noch nicht einmal die letzte und höchste Aufgabe der Spielleitung. Mit der Erfüllung dieser Pflicht hört eigentlich erst das Handwerkliche auf.

6. Die Stilisierung.

Die Kunst der Spielleitung besteht in der Kraft zu stilisieren.

Was in dem vorigen Kapitel gesagt ist vom Spielleiter und seiner Tätigkeit, bedeutet nicht viel mehr als die Vorbereitung zum Kunstschaffen. Einen Ausdruck finden und zusammensetzen, der dem Stil eines Kunstwerks entspricht, kann auch jemand, der keinerlei künstlerische Qualität hat. Man denke an einen feinfühligen Klavierspieler, der keineswegs ein Ausdruckskünstler zu sein braucht. Künstlerische Kräfte sind auch bei der bisher angeführten Tätigkeit des Spielleiters wirksam, aber daß und wie der Spielleiter künstlerisch schafft, zeigt sich doch erst bei der Stilisierung. Wer die Künstlerschaft des Spielleiters leugnet, hat

das Weſen der Stiliſierung noch nicht erfaßt; wer aber weiß was Stiliſierung heißt, muß die Ausdruckskunſt der Bühne in höchſtem Sinne anerkennen.

Julius Bab z. B. leugnet das Künſtlertum des Spielleiters. Er vergleicht den Spielleiter mit dem Staatsmann, dem Feldherrn, deren Werke doch nie Kunſtwerke genannt werden können. Bab leugnet ihm eine Schöpfung ab, „die dadurch geſchieht, daß eine Perſönlichkeit ihre ganze Welterfahrung, die vielverſchiedenen Eindrücke der Wirklichkeit in einem einzigen Material zum Ausdruck bringt, die ganze Vielfalt des Lebens ungeheuer verengend und verſtärkend in einer neuen, gleichſam eigenſinnigen Welt". Ich möchte mit denſelben Worten das Gegenteil behaupten, daß nämlich der Spielleiter ein Künſtler im vollen Sinne iſt und ſich von den bildenden Künſtlern lediglich durch den Begriff „reproduktiv" unterſcheidet. Bab würde ſchwerlich leugnen, daß der Orcheſterdirigent ein Ausdruckskünſtler iſt, denn daß dieſer „in einem einzigen Material"

arbeitet, dürfte nicht leicht abzustreiten sein. Genau aber in demselben Sinne wie der Orchesterdirigent den Ton und Rhythmus zum Material hat, hat auch der Spielleiter seine Mittel als Ausdruck zur Verfügung. Sie alle bedeuten ihm dasselbe wie dem Maler die Farben. Die Farbengebung geschieht von seiner künstlerischen Persönlichkeit aus nach Maßgabe des zugrunde liegenden Themas; und alles, was der Künstler an Welterfahrung und Eindrücken besitzt, arbeitet dabei mit. Darin sind alle Künste gleich.

Bab bezeichnet die Bedeutung des Spielleiters ungenügend, wenn er sagt: „Der Regisseur darf eben jenes leidenschaftliche Aufgehen in einem seelisch-sinnlichen Material nicht kennen — er soll ja durch allseitige Einfühlung und organisatorische Kraft gerade das Gleichgewicht der musikalischen, optischen, sprachkünstlerischen und mimischen Kräfte innerhalb des Theaters verbürgen. Aber auch an den einzelnen Materialien seines Theaters kann der Regisseur nicht aus eigenem Innersten frei gestalten. Er kann dem

Maler Ziel und Grenze ſetzen, er kann des Schauſpielers Leiſtung retouchieren, abdämpfen oder befeuern, entfalten und beſchränken — die eigentliche Tat iſt nicht ſein, das was entſcheidet, bleibt jedesmal außer ſeiner Macht." — Ich behaupte: ſolange der Spielleiter kein geſtaltender Künſtler iſt, kann von einer Ausdruckskunſt der Bühne nicht die Rede ſein. Was er ſchafft, iſt eine neue, eine eigene Welt, die weder in der zugrunde liegenden Dichtung, noch auch in ſeinen Mitteln und Materialen ſteckt, ſondern aus ſeiner Seele entſtammt, aus den Händen ſeiner künſtleriſchen Kräfte. Das Inbeziehungſetzen und Harmoniſieren und Retouchieren iſt dabei eine bloße Vorarbeit. — Man ſehe doch z. B. Reinhardt an, wie er aufgeht, wie er ſich umſetzt in ſein Material! Selten gab es einen Spielleiter, der ſo zu formen und zu kneten verſtand, der ſein Material ſo warm, gefügig, ſchmiegſam machte. Natürlich iſt das Dienſtbarmachen nicht möglich durch Vernichtung, Zerquetſchung, Tyranniſierung, ſondern indem man mit Liebe und Feingefühl und in be-

harrlicher Arbeit das beſte Können, die echteſte Kraft herauslockt. Es darf nicht wundernehmen, wenn die Technik des Geſtaltens in jeder Kunſt eine andere iſt.

Verſuchen wir zuerſt uns darüber klar zu werden, was Stiliſierung heißt. Denken wir an das uns von der Schule her vertraute, berühmte Akantusblatt: dieſes ſtiliſieren heißt, die einfachſte Linie ſuchen, die es unbedingt charakteriſiert, heißt das Bezeichnende ſeiner Formen durch leichte Übertreibungen klärend herausarbeiten. Es hat nun aber, wenn wir genau ſein wollen, noch niemals ein Kunſtſchaffen gegeben, das nicht mehr oder weniger ſtiliſierte. Einen Stoff formen, ein Erlebnis geſtalten heißt unbedingt, das Charakteriſtiſche, Bedeutſame, Menſchlich-Wertvolle klarmachen, befreien vom Zufälligen, Willkürlichen, Nichtigen. Künſtleriſch ſchaffen heißt, in Welt und Leben die Symbole geſtalten, Welt und Leben ſtiliſieren. Daß es hier Millionen Nuancen gibt, muß gleich von Anfang an geſagt werden.

Auguſte Rodin hat vor kurzem geſagt: „Genau die Natur kopieren iſt nicht der Zweck der Kunſt. Ein Gipsabguß nach der Natur iſt die vollkommenſte Kopie, die man erhalten kann. Aber der iſt ohne Leben, ohne Bewegung, ohne Beredſamkeit. Man muß übertreiben. — In der Skulptur hängt alles davon ab, wie man die Modellierung ausführt, man muß die belebende Linie der Fläche und die harmoniſchen Übergänge von Licht und Schatten ſuchen. Es handelt ſich nicht darum, in einem Körper eine Partie zu betonen und die andere zu vernachläſſigen. Jede muß proportionell übertrieben werden gemäß dem Ton, welchen man anſchlagen will, aber immer im Verhältnis zum ganzen . . . Nur innerhalb dieſer . . . Prinzipien kann der Künſtler ſein perſönliches Temperament gehen laſſen. Die Kraft der Konſtruktion iſt eine Offenbarung des künſtleriſchen Gewiſſens, der Beweis ſeines Charakters."

Organiſch muß die Übertreibung geſchehen, mit Gewiſſen, wenn das Kunſtwerk ein Stück Leben, alſo ein Stück Natur von notwendiger, ſelb-

ständiger Existenz sein soll. In diesem Sinne ist das Kunstwerk erhöhtes, potenziertes Leben. Es ist selbstverständlich, daß der Künstler seiner Gestaltung innerhalb der organischen Grenzen die weltanschaulichen Färbungen des Tragischen und alles Komischen geben kann, daß Variationen möglich sind zur Karrikatur und Groteske, denn das Gebiet der Stilisierung ist so weit wie das Gebiet der Kunst.

Wenn die reproduktive Kunst sich von der Kunst nur unterscheidet durch den Begriff „reproduktiv" und im übrigen, wie jene, Kunst ist, so ist das Stilisieren für sie eine der wichtigsten Betätigungen; von einer reproduktiven „Kunst" kann nur die Rede sein, wenn sie ihren Stoff, also das Kunstwerk, stilisiert. Tut sie das nicht, dann mag sie mit noch so viel Geschmack und Stilgefühl ihre reichen Mittel anwenden, das Ergebnis wird eine Kopie werden, ein Abklatsch. Bei der Vortragskunst wiesen wir auch schon darauf hin. Es entsteht aber kein Kunstwerk durch Nachahmung.

Wenn ich einen lebendigen Kopf abzeichne, so wird meine Betätigung umso überflüssiger als Kunst, je mehr ich die Natur erreiche. Wiederholung des Kopfes wäre ein Wahnsinn wider die Natur. Von Kunst ist nicht die Rede; die Geschicklichkeit kann aller ehrlichen Bewunderung wert sein.

Die Ausdruckskunst hat also die jeweils zugrunde liegende Dichtung so zu stilisieren, wie die Kunst die Natur und das Erlebnis stilisiert. Die Richtung und Art der Stilisierung wird von dem künstlerischen Gewissen des Schöpfers, also hier des Ausdruckskünstlers, bestimmt, denn es handelt sich ja — genau besehen — in der Ausdruckskunst um Realisierung innerer Gestaltungsnotwendigkeiten. Man kommt zur Forderung der Stilisierung nicht durch Willkür, Mode und Zeit, sondern das verlangt der Begriff und Sinne des Wortes Ausdrucks„kunst".

Die Stilisierung enger fassen, heißt die natürliche Bedeutung des Wortes gewaltsam einpressen. Man verstand bislang unter Stilisieren die seltsamsten Dinge, so etwa „idealisieren" im Sinne von „ver-

ſchönen", „vergeiſtigen"; man glaubt meiſtens, es ſei ein „ſtarrmachen", „verknöchern", „akademiſieren", man verbindet die Vorſtellung des Langweiligen, Staubigen, Ledernen damit, und alles das nur deshalb, weil man es als einen zuſammenfaſſenden Begriff für das künſtleriſche Schaffen in den Ausdruckskünſten noch nicht kennt.

In ganz erſtaunlicher Verirrung befindet ſich Theodor Alt in dem ſchon öfter angeführten Buche. Er weiß, daß der Begriff „ſtiliſieren" kein ganz leichtverſtändlicher iſt und fragt deshalb ſchon auf der erſten Seite: „Aber wiſſen Sie denn — Hand aufs Herz, gnädige Frau! — was Stiliſierung eigentlich iſt?" Nun ſollte man denken, daß Theodor Alt es wüßte; aber alles, was er nun der gnädigen Frau an Erklärungen gibt über die Stiliſierung, ſtimmt nicht. Er ſagt: „Stiliſieren bedeutet nämlich, eine Naturerſcheinung einer Veränderung nach einem beſtimmten Formſchema unterwerfen, um dadurch das ſtiliſierte Abbild von einer wirklichen Naturerſcheinung deutlich zu unterſcheiden. Dieſe

Tatsache vollzog sich zuerst in der Verzierungskunst der Architektur, oder wenigstens stammt ihr Name daher. Die Einheit des Architekturwerks forderte, daß zur Verzierung herangezogene Blumen, Blätter, Tierkörper dem Formschema desjenigen Stils unterworfen wurden, in dem das Bauwerk errichtet war. Hier kam es durchaus nicht an auf die Ähnlichkeit, sondern im Gegenteil: die Illusion eines natürlichen Gegenstandes mußte von vornherein ausgeschlossen sein, weil die Bestandteile eines Architekturwerks, vorab eines monumentalen, keine Erinnerung an Lebendiges wecken dürfen, sondern ihre Starrheit und Dauerhaftigkeit als Baubestandteile deutlich zur Schau tragen müssen. Die Stilisierung ist also ein negatives Moment an den nachgeahmten Naturerscheinungen selbst; nicht um eine Verschönerung und nicht um eine Vergeistigung oder Erhöhung ihres Wesens, sondern um eine bewußte Verneinung ihrer Wirklichkeit handelt es sich dabei."

Alt sieht in der Stilisierung lediglich ein negatives Moment, und leugnet sogar mit Hinsicht auf die

Architektur, daß eine Ähnlichkeit mit dem Urgebilde vorhanden zu sein brauche. Stilisierung eines Gegenstandes ist ihm im wesentlichen Ableugnung seiner Wirklichkeit. Darin beruht nun für ihn, den leidenschaftlichen Verteidiger der Illusionsbühne, seine ablehnende Stellung zu allem, was das Künstlertheater gewollt und erreicht hat. Es fehlt aber jedes eingehende Betrachten, jeder ruhige Sinn für das Positive dieser Bewegung. Wenn Alt sich nicht dauernd über die bildenden Künstler geärgert und die Zeit auch ein wenig dazu benutzt hätte, einzugehen auf die prinzipielle Richtung ihres Willens: das Charakteristische, Bedeutende an Gehalt und Stimmung und Leben als starken Ausdruck zu bringen, dann hätte er ja vielleicht daran allein schon erkannt, daß die Stilisierung hier auch einen positiven Charakter hat, und daß dem Verneinen der gemeinen Wirklichkeit ein Bejahen, ein Betonen der künstlerischen Sonderheit die Wage hält. Lohnt es sich, Alts Verfahren ernst zu nehmen?

Alt kommt auf Grund seiner Anschauungen natür-

lich zu der Folgerung: „Jede Stilisierung von Bestandteilen einer Erscheinung bei ihrer Wiedergabe durch die Kunst kommt zunächst nicht als positive Kunstschöpfung, sondern nur als negatives Moment in Betracht. Die Form der Stilisierung (Form hier im alleräußerlichsten Sinne von Alt gemeint) jedoch hat positive Gestalt, und je deutlicher diese ausgeprägt ist, desto negativer und fremdartiger wirkt sie in der Erscheinung." Alt muß nun auch zu dem Schlusse kommen: „Ihre Annahme seitens einer Mehrzahl von Menschen muß daher entweder rein konventionell vor sich gehen, was bei einer sehr großen Anzahl, bei einer ganzen Nation, schwerlich jemals der Fall sein wird, oder die Stilisierung muß von vornherein dem Volkscharakter entsprechen, sie muß ein Ausdruck des stilistischen Nationalgefühls selber sein . . . Hat eine Nation aber schon gar kein Bedürfnis nach einer Stilisierung der nachahmenden Kunstwerke, dann ist nicht abzusehen, wie ihr eine bestimmte Form des nationalen Stilgefühls künstlich beigebracht werden könnte."

Hier scheiden sich unsere Wege. Alt kennt überhaupt die Kunstmäßigkeit der reproduktiven Künste nicht. Kunst und Kunst sind bei ihm zweierlei. Er gibt sich, was das Theater betrifft, mit diesem Standpunkt zufrieden: „In der unstilisierten, naturalistischen Gestalt haben wir die Schaubühne überkommen, so ist ihre Gestalt unser subjektiver Stil für sie geworden. Die Dichtung hat sich ihm anbequemt, und nachdem dies geschehen ist, gibt es keinen stichhaltigen Grund mehr, für eine Stilisierung oder für einen Verzicht auf Bestandteile der natürlichen Erscheinung." — Es ist gut, daß unsere Großen, daß Goethe und Schiller dies nicht lesen, sie müßten sich im Grabe umdrehen. Nicht ohne innere Komik ist es aber, wenn Alt selber gesteht: „Es ist höchst merkwürdig, aber geschichtlich aus einer Gewöhnung erklärt, daß wir im geraden Gegensatz zu unserm Verhalten zur Schaubühne eine naturähnliche Färbung der Bildwerke (Plastik) nicht zulassen." Sapienti sat!

Die Stilisierung wird vom Künstler geschaffen

aus dem Innern seiner gestaltenden Seele, mit seinem künstlerischen Gewissen; das heißt für die Ausdruckskunst der Bühne: Der Spielleiter setzt die innere Welt der Dichtung um in seine Form, indem er mit allen seinen Mitteln eine äußere Welt schafft, die das Wesen, das Charakteristische, das Besondere der Dichtung in Erscheinung treten läßt. Er kann dies nur, indem er unterstreicht, heraushebt, übertreibt, was die Bedeutung besonders ausdrückt, und indem er anderes zurückstellt, dämpft. Die Welt des Ausdrucks hat eben ihre besonderen Gesetze. Der Spielleiter verfährt mit einem Drama, wie der Porträtmaler mit einem Gesichte. Einem Künstler, der auf diese Weise vorgeht, kann man zugestehen, daß ihm die Dichtung Unterlage sei, Material. Er wird „ihren" Ausdruck suchen. Wie aber bei allem künstlerischen Schaffen, wird auch hier im Kunstwerke der Künstler abfärben; mehr oder weniger wird seine Persönlichkeit, seine Energie dahinter sichtbar werden; das aber wird das Kunstwerk deswegen nicht herabsetzen, unrein machen, fremd er-

ſcheinen laſſen. In den Porträts Bismarcks erſcheint Lenbachs Begabung und Art deutlich genug, und das ſtört doch den Eindruck der Bismarckſchen Züge keineswegs. Auf das Gewiſſen kommt es an. Der wahre Künſtler wird zwar im Innern identiſch ſein mit ſeinem Werke und dabei doch Diſtanz haben. Das iſt aber auch einer der Gründe, weswegen wir für den Spielleiter Machtſtellung und Freiheit verlangen müſſen.

Lächerlich erſcheint dem gegenüber das Geſchwätz vom Nationalſtil. Das Kunſtwerk hat zu reden und das reine künſtleriſche Gewiſſen. Wir haben keine Geſchichte und keine Kultur zu machen, ſondern zu arbeiten und unſeren Mann zu ſtehen. Die Berufung auf die Griechen und auf die Japaner zeugt von mangelhaftem Nachdenken, denn unſere Kultur iſt noch in den Kinderſchuhen und wächſt nicht, indem man ſie langzieht. Werfen wir die Prinzipien über Bord und ſeien wir „wir ſelbſt", vielleicht bekommen wir dann eine Kultur. Einen anderen Weg zur Kultur aber gibt es nicht, und ganz in die

Irre führt das Programmachen und Redenhalten. Stilisierung des Kunstwerks aber ist kein Prinzip, sondern Logik. Und führen wir das durch mit unserem heutigen, naturgewachsenen Stilgefühl, dann bekommen wir eine Theaterkultur.

Wir verlangten ein Theater, das der Ort für die Darstellung unserer Dichtung ist. Es gilt zu zeigen, wie gerade die Stilisierung uns dieses Zieles versichert. Was nicht dichterischen Wert hat, läßt sich überhaupt nicht stilisieren und schließt sich also von selber von unserem Theater aus. Die Frage, was zu stilisieren ist, ist geradezu die Kardinalfrage des neuen Theaters. Ein Akantusblatt kann leicht stilisiert werden, ein Lindenblatt schon schwerer. Kann ein Grashalm stilisiert werden? Nun ja, schließlich geht das noch. Mehrere Grashalme, Grashalme in Bewegung lassen sich schon eher stilisieren, wie z. B. ein Titelbatt zu Wolt Whitmans Dichtungssammlung „Grashalme" zeigt. Nehmen wir nun aber immer kleinere, immer geringere Gebilde, so hört schließlich die Möglichkeit auf. Je

höhere, je bedeutendere Erscheinungen aber wir nehmen, um so leichter, um so lohnender, um so reicher ist die Stilisierung: Ein Stier, ein Mensch. Man denke an Hildebrands Jüngling in dem Berliner Nationalmuseum. — Für die Ausdruckskunst gilt dasselbe: Sudermanns „Ehre" läßt sich nicht stilisieren; es gibt ganz nichtige Werke, die man ironisch stilisieren, die man verkitschen kann, doch gehört das ja nicht hierher. Je bedeutender, je höher das Gebilde ist, um so vollkommener, um so reiner ist eine Stilisierung möglich. Der Gehalt, die innere Bedeutung macht es aus; wo die nicht vorhanden ist, ist kein Boden, keine Basis. Ein Herausheben von etwas Hohlem ist komisch und kann lächerlich sein.

Dabei spielt natürlich gar keine Rolle, ob das Werk alt oder neu ist, ob es in der Gegenwart oder in der Vergangenheit handelt, sondern lediglich die künstlerische Bedeutung entscheidet. Hebbel und Grillparzer sind zu stilisieren wie Ibsens „Volksfeind", wie Wedekinds „Erdgeist". Je mehr tief-

innerſt menſchlich ein Drama iſt, je mehr Symbol es hat, je mehr es Dichtung iſt, um ſo mehr drängt es zur Stiliſierung und um ſo mehr wird die Stiliſierung wiederum die innerſte Bedeutung klar machen. Stiliſierung iſt nichts Gelegentliches, ſondern der notwendige Ausdruck für letzte dichteriſche Gewalten. Dramen, die für das Theater „gemacht" ſind, mögen auf der Illuſſionsbühne „wirken", aber ſie vertragen noch nicht einmal das Leſen. Auf der Phantaſiebühne wirkt die Bühnenſchriftſtellerei gemein. Damit iſt das Repertoir beſtimmt.

Noch ein paar Worte über das „Wie" der Stiliſierung. Auf die flachere oder tiefere Szene kommt es an ſich wenig an, ſo gewiß auch das Dichterwort durch eine flache Szene ſtärker betont wird. Die Bühne des Künſtlertheaters erſcheint mir im allgemeinen als ideal. Es iſt längſt als ein Irrtum erkannt worden, was Tieck einmal ſchreibt: „Wollen wir Shakeſpeare nun wirklich aufführen ohne ihn zu entſtellen, ſo müßten wir damit anfangen, uns ein Theater einzurichten, das dem ſeinigen

ähnlich ist." Unsere Zeit verlangt vom Theater weit mehr, und es gewaltsam zurückschrauben ist eine antiquarische Spielerei, die ja bei Tieck sowohl durch seine Shakespearemanie als auch durch seine übertriebene Schauspielerverehrung gerechtfertigt erscheint. Eine Bühne darf der Illusion als solcher keine Stätte bieten und muß die Vorgänge als Spiel und Phantasieerleben bezeichnen, also als Theater im höchsten Sinne und nicht als Wirklichkeit. Das ist es, was auch Erler immer wieder betont: die Bühne soll Bühne bleiben und stets als solche erkennbar sein; was darauf vor sich geht, soll stets ein Spiel bleiben. Peter Behrens suchte dies in Hagen mit einem höchst geschmacklosen Trick zu erreichen; man ließ dem Drama ein Vorspiel vorausgehen, und währenddem wurde ein mit Frack bekleideter Schauspieler, der den Prolog gesprochen hatte, mitten in das alte Griechenland gestellt, um zu markieren, daß das Geschaute nicht etwa illusionierte Wirklichkeit, sondern rezitative Kunst sei (Bericht von Theodor Lessing in den Münchener Neuesten Nachrichten). Das

Negieren der Wirklichkeit aber genügt allein nicht, ja es kann sogar, wie in diesem Falle, durch Zerstörung allen Phantasielebens ebenso schlimm werden wie die gemeinste Illusionierung. Sieper führt aus Dowden eine Stelle an, die ein starkes Wort für die künstlerische Phantasie gegen die gemeine Illusion spricht: „Der Dramatiker hat sich mehr an das geistige als an das sinnliche Auge zu wenden, und die Mitwirkung der Zuschauer für den Dichter ist notwendig. Das Verfahren Zettels (‚Sommernachtstraum') und seiner Gesellschaft ist das gerade Gegenteil von Shakespeares eigenem Verfahren. Sie gehen darauf aus, ja nichts für die Einbildungskraft übrig zu lassen. Die Mauer muß mit Mörtel versehen sein, der Mond muß eine Laterne und einen Busch tragen. Es ist gerade, als wollte Shakespeare sagen: ‚Wenn ihr meine Art und Weise, die Feenwelt und die Heroenwelt dramatisch vorzuführen mißbilligt, so habt ihr hier ein Pröbchen von einer anderen Methode, die ihr entgegensteht. Ihr meint, meine Feenwelt ließe sich verbessern; nun verbessert sie also

mit eurer Phantasie; ich kann nicht mehr tun, außer wenn ich die Kunstideen dieser athenischen Handwerker befolge.'"

Ein harmloses, lustiges Theaterstück, Nestroys Posse „Einen Jux will er sich machen", wurde von Reinhardt in Pappe, Leinwand und Latten mit grellen Leimfarbenklexereien gespielt — mit Recht! und wenn er der Gesamtdarstellung diesen Charakter gab, dann war die Stilisierung erreicht. Wir rechtfertigen durch Darstellung unserer Auffassung eine solche Aufführung vollkommen; wir spielen und scherzen, wir reißen Witze, wir ergötzen uns an bunten Verwirrungen und komischer Typenmalerei. Nestroy ist anspruchlos und szenenweise von einer frischen Naivetät. Der Wiener sagt, er hat „Hamur". Wir nehmen so etwas mit, wir schämen uns dessen nicht, denn Nestroy hat noch einen Tick von einem Dichter. Hier etwa ist die untere Grenze, und die muß für unsere Zwecke so weit gespannt sein, wie eben die Dichtung reicht. Das Theater ist nicht allein zur Darstellung des heiligsten Ernstes da. Dasselbe

Stück möglichst naturalistisch dargestellt, würde abstoßend, nichtig, platt wirken. Der Ausdruck der volkstümlich-wienerischen Naivetät macht es echt und lebendig. Es erscheint als was es ist, und es ist nicht so gänzlich unbedeutend, daß es dabei zu einem Punkt zusammenschrumpfte.

Wedekinds „So ist das Leben" ist vom Dichter selber im Münchener Schauspielhause inszeniert und aufgeführt worden in reinster Stilisierung. Alles war Spiel in dieser Folge dunkelgetönter Freskobilder; die flache Szene mit der leichten Andeutung der Örtlichkeit ließ keinen Augenblick vergessen, daß man es mit einem Phantasiegebilde zu tun hatte. Hier erschien das Theater in seinem wahren Charakter. Hier war kein grobes Hereinzerren in Wirklichkeiten, kein Sinnentrug, und doch waren hier keine farblosen, schwächlichen Bilder. Die Szene war ein Schwungbrett für die Phantasie, und dies Schwungbrett federte je nach der inneren Schwere des Zuschauers. Frei wurden die Gefühle und Lebenskräfte, und unendliche Perspektiven taten sich

auf. Und wie die Szene, so war auch die übrige Darstellung behandelt, großlinig, klar, phantastisch. Die Hauptgestalten waren klar und überzeugend hingestellt, ohne allen Aufwand, ohne allen Selbstzweck und dienten rein der Sache, der Dichtung zur Verkörperung. Die Elendenkirchweih im 7. und die Theaterszene im 8. Bilde waren am größten: als Wedekind und Frau — die selber die Hauptrollen spielten — auf dem improvisierten Brettergerüst auf der Bühne standen, da erschien Leben und Spiel eins, und die Wirkung war von ungeheurer Wucht und Reinheit. Herbe Züge, eckig-scharfe Bewegungen hoben das Dichterwort heraus. Hier war Stilisierung, also vollste Bewältigung der Inhalte, schöpferische Formierung. Ich erinnere mich kaum eines Theatergenusses, der voller und reiner gewesen wäre, und das will um so mehr heißen, als Wedekind nur ganz primitive und zum Teil auch unzulängliche Mittel zur Erfüllung seiner Intentionen zur Verfügung hatte. Aber der Sinn für Ausdruck sowohl was das Material, als auch was die Richtung betrifft, errang hier den großen Sieg.

Die Richtung und die Intensität der Stilisierung ist ganz verschieden und läßt sich nur an praktischen Beispielen bestimmen. Die Grundsätze dazu stecken ganz allein in der Dichtung, im Keimpunkte des Dramas, und weder das äußere Wollen des Dichters, noch das der Entstehungszeit ist maßgebend, — nur eine philologische, nicht eine künstlerische Spielleitung nimmt darauf Rücksicht. Der Geschmack der Spielleitung ist als solcher auch nicht maßgebend, wenigstens nicht solange er selbständig auftritt, als Naturalismus, Neuromantik, Biedermeier oder sonstige Mode. Professor Stadler hat ganz recht, wenn er beim Lesen von Goethes Regeln für Schauspieler bemerkt, bei den Aufführungen im Goetheschen Sinne müßte ein Stückchen vom steifen Glanz des Kaiserreichs, der Empire, durchschimmern. Goethes Spielleitung hatte diesen Charakterzug; Goethes eigene Dichtung aber ließe sich keineswegs so aufführen, denn sie hat nur in ganz wenigen Stücken etwas mit dem Empirestil zu schaffen; wir können aber Goethes Dichtungen nur so darstellen, wie sie

ſelber es von uns verlangen, und das Empireſchema iſt für uns unbrauchbar. Selbſt bei einem reinen Empireſtück würden wir den Empireſtil nur als ungefähre Grundfarbe verwenden, keinesfalls aber uns hiſtoriſch zurückſchrauben. Nicht die Geſchichte beſtimmt den Ausdruck, ſondern wir; unſer iſt der Ausdruck; das übrige beſorgt das künſtleriſche Gewiſſen. So nur wird vielleicht einmal unſer Ausdruck Stil, Geſchichte.

Ein „Prinz von Homburg" iſt bei aller rein dichteriſchen Größe nur denkbar mit brandenburgiſchem Kolorit, und ſowohl zeitlich als auch örtlich muß ein beſtimmter, ziemlich engbeſtimmter Ton gegeben werden. Und doch iſt es dabei völlig ausgeſchloſſen, mit allem hiſtoriſchen Kram zu arbeiten nnd die Peinlichkeit, die Pedanterie und Schulgelehrſamkeit anzuwenden, die man mit dem Namen „Treue" ſo gern beſchönigt. Dabei käme eine Art von Ausſtattungsſtück heraus, und dadurch würden die menſchlichen und ſymboliſchen Werte umhüllt und verdeckt. Das Hiſtoriſche muß ſtreng ſtiliſiert werden, muß

ſogar eine gewiſſe Groteske haben, wenn die eiſerne preußiſche Strenge, wenn Beamtentum und Staat klar und rein herauskommen ſollen; und die andern Szenen, die, in denen mehr das rein Menſchliche erſcheint, müſſen einen Zug zur Phantaſtik haben.

Der „Hofmeiſter" und die „Soldaten" von Lenz, Kunſtwerke, um die ſich unſer Theater längſt noch nicht genug bemüht hat, fordern in ihrer ganz beſonders ſtarken kulturgeſchichtlichen Bedingtheit eine entſchiedene Zeitbeſtimmung; ſie ſind nicht anders glaubhaft als im Sturm und Drang, und zwar im Beginn jener Epoche, wo noch das ausgehende Rokoko hereinſpielt. Der dramatiſche Stil jener Werke verlangt nun, auf Intimität des Lokals, auf Milieu ſo gut wie ganz zu verzichten. Da nun die Szene infolgedeſſen zurücktreten muß und nur als Hintergrund in Betracht kommen darf, ſo muß man zu den Perſonen greifen, die koſtümlich und mimiſch die ganze Laſt der Aufmachung tragen müſſen. Man wird die dramatiſche Handlung verſtehen und als wahr empfinden, wenn man in Tracht und Ge-

bärden die beengenden Schranken der Zeit sieht und an deren leicht übertriebenem Charakter verspürt, welche Bewegungen, Zusammenstöße und Kämpfe berechtigt und notwendig waren. — Bei Ibsen wird man, was die späteren Werke betrifft, die Stilisierung auch in erster Linie auf die Menschen übertragen, und zwar wird man weniger noch als bei Lenz das Kostüm einbeziehen können, als vielmehr die Mimik und Sprache. Ich glaube, daß bei Ibsen auch wohl mit dem Raum, besonders auch mit dem Licht gearbeitet werden kann; die Versuche sind da nicht im entfernten genügend. Wir müssen abwarten und hoffen, daß das, was noch nicht war, werden kann. Jedenfalls möchte ich warnen, unter Stilisierung immer etwas gleichmäßig Strenges zu verstehen; sie ist so mannigfaltig und reich verästelt wie die Kunst selber. Die Ausdruckskünstler werden mit der Praxis mehr beweisen, als alle allgemeine Auseinandersetzung darzutun imstande ist.

7. Die Schauspielkunst

Die Ausdruckskunst der Bühne ist kein Gesamtkunstwerk im Sinne Richard Wagners, denn dazu sind hier die Einzelkünste viel zu sehr Mittel. Die Schauspielkunst allein hat eine selbständigere Bedeutung und nimmt eine Ausnahmestellung ein. Das erklärt sich daraus, daß die dramatische Handlung besonders von ihr getragen werden muß, und diese ist, wenn auch nicht alles, so doch das wichtigste.

Nicht in ihrem ganzen Könnensbereiche und auch nicht mit all ihren Ausdrucksmöglichkeiten treten die bildenden Künste hier auf. Sie können oft am positivsten mitwirken, wenn sie enthaltsam sind und sich bescheiden. Erlers Hintergrund zum Osterspaziergang ist ein Musterbeispiel dafür. In Wede-

kinds „Frühlingserwachen" darf die Platane nicht auf den Hintergrund gemalt werden; sie darf überhaupt nicht vom Maler dargestellt werden, sondern der Mund des Mädchens am Fenster malt sie uns, wie keiner das sonst kann. Professor Stadler erwägt: „ob nicht manche oft verwendbare Dekoration typisch gestaltet werden könnte. Ob es nicht gelingt, eine vereinfachte Darstellung des Waldinnern, einer offenen weiten Gegend, eines Gartens, einer Fellandschaft, des Meeresstrandes, der Straße einer alten Stadt, eines festlichen Innenraums usw. usw. zu schaffen!" Also an energischeste Stilisierung denkt Stadler, und in der Tat besitzt das Künstlertheater bereits einige Hintergründe, auf denen nur Tönungen gegeben sind. Adolf v. Hildebrand beleuchtet die Stellung der bildenden Künste in einem Aufsatze über das Künstlertheater durch ein Beispiel besonders klar: „Denken wir uns den Vorgang der Verbrennung des Savonarola auf dem Platz der Signoria in Florenz und versetzen wir uns in die Aufregung des Publikums und das ungeheure dramatische Erlebnis.

Der Vorgang ſpielt ſich freilich auf der Piazza ab, aber es iſt klar, daß die innere Aufregung und das leidenſchaftliche Verfolgen deſſen, was da geſchah, es nicht zuließ, ſich mit der Betrachtung der Piazza als Erſcheinung zu beſchäftigen. Das reine Bild der Erſcheinung konnte nur ein bildender Künſtler dabei beobachten, welcher abſeits des inneren dramatiſchen Erlebniſſes und außerhalb der inneren Mitaktion blieb. Für das Publikum aber, welches hingeriſſen von dem Vorgang ihn auch miterlebte, war die Piazza der gewohnte äußere Rahmen, kein Augenerlebnis. Der, welcher Zeit und Ruhe hat, das Augenbild abzulöſen vom Vorgang, befindet ſich ſchon außerhalb des rein dramatiſchen Zuſammenhangs, die Kette iſt zerriſſen, und er iſt bildender Künſtler. Hier liegen die Geſichtspunkte der beiden Künſte beim Erlebnis weit auseinander, und ſie müſſen es, ſobald jeder einheitlich bleiben ſoll. Das wirkliche Drama will aber den Zuſchauer rein dramatiſch erleben laſſen, weshalb wir ſeiner Wirkung auch beim bloßen Leſen erliegen. Was den Ein-

druck auf der Bühne erhöht und was der Zuhörer dabei noch seinem Auge verdankt, hat nichts mit dem Erleben des bildenden Künstlers zu tun und darf es auch nicht, weil es den inneren Zustand sofort ändert und weil es ein ganz anderes Verhältnis zur Natur voraussetzt. Die dramatische Kraft, wo sie wirklich auftritt, verscheucht alle anderen Interessen. Darin liegt eben ihre Gewalt."

Hildebrand führt dann des weiteren treffend aus, daß es aber nicht gleichgültig sei, was gesehen werde, sondern daß ebensowenig wie ein Zuviel an Ausstattung, auch ein Störendes, überhaupt ein Verkehrtes vorhanden sein dürfte, daß darin aber eine große Aufgabe des bildenden Künstlers beruhe „das Maß zu finden für den Augeneindruck, insofern es nur die Situation stützt, nicht aber die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und abzieht". Craig hatte auf die Bedeutung der Proportionen zwischen den Menschen und der Umgebung hingewiesen. Wie wichtig auch für Erler diese Verhältnisse in psychologischer Beziehung sind, geht aus folgenden Fragen

hervor, die er in dem Geleitwort zur Ausstellung seiner Bühnenentwürfe tut: „Entspricht der Darsteller als ‚Maske' den Absichten des Dichters? Wird er sogleich beim ersten Auftreten, in Form und Farbe, noch ehe er gesprochen, deutlich sein? Soll er klein im großen Raum oder groß im kleinen Raum stehen und so schon beim ersten Sichtbarwerden, noch ehe er sich recht gerührt, imponierend den Raum füllen, oder nach der Absicht des Dichters etwa ärmlich wirken? Wie muß seine Umgebung, sein Hintergrund, das worauf er steht und geht, sein ‚Handwerkszeug' geartet sein, so daß es Bezug auf seine Form und Farbe, seinen Charakter und seine Bewegungen hat, damit er keine Staffage, sondern Herr der Situation ist?" — Es ist interessant, daß schon 1847 Eduard Devrient in einem Briefe an Therese schrieb: „Die Dekorationen sind unerträglich hart und grell, sie liegen den spielenden Personen förmlich auf dem Rücken; keine Gestalt hebt sich vom Hintergrund ab. Wie weit ist man doch noch von der Erkenntnis zurück, daß die Dekorationen

nur in Halbtönen wie die Hintergründe der historischen Bilder gemalt sein sollten."

Die Schauspielkunst besitzt aus ihrer engen Beziehung zum Dramatischen heraus einen viel größeren Bereich des Könnens als die bildenden Künste und hat auch viel mehr Ausdrucksmöglichkeiten. Die Beziehung zur dramatischen Dichtung muß natürlich maßgebend sein, denn die ist in unserem Theater der Hauptfaktor. Diese Schauspielkunst ist natürlich eine wesentlich andere als die heute übliche. Damit soll genau so wie in unseren Feststellungen über das Theater selber natürlich nicht gesagt sein, daß es nicht heute schon Schauspieler gibt und früher bereits gegeben hat, die mehr oder weniger unsere Tendenzen haben. Es hat aber die Isolierung dieser Künstler wie auch der Zwang, sich auf der Illusionsbühne mit der Bewältigung des buntesten Literaturwustes zu befassen, eine klare Durchführung und eine sichere Ausprägung des Stiles nicht zugelassen. Dem muß das neue Theater mit seiner Szene und seinem Repertoir abhelfen.

Die Schauspielkunst wird sich als Ausdruckskunst ihren Stoffen gegenüber ganz ähnlich verhalten wie die Vortragskunst. Wenn wir uns auf ihre Natur besinnen, wird sie aber eine größere Basis, ein erweitertes Gebiet im Kunstschaffen haben müssen, denn sie ist nicht nur wie jene die Kunst der Verlautlichung, sondern noch dazu die der Verkörperung. Ich glaube nicht, daß es richtig ist, zu sagen, die Schauspielkunst sei in der Verlautlichung reproduzierend und in der Verkörperung selbstschöpferisch. Ich glaube, ein mehr auf letzterer Seite konstatieren, heißt überhaupt die Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme gewaltig unterschätzen. Gewiß sind die Mächte zur Verkörperung von Natur aus reicher, und ist die Verkörperung das Hauptmittel der Schauspielkunst, aber deswegen ist ein Vergleich überhaupt schief: Bei einem Künstler wird die Stimme auf ihrem Gebiete und mit ihren Kräften sicherlich das gleiche leisten müssen wie der Körper. Nicht allein bei den Griechen, auch bei Shakespeare bedeutete das gesprochene Wort mehr als in unserem

gewöhnlichen Theater; auf unserer vereinfachten und vorgeschobenen Szene ist es wieder von besonderer Wichtigkeit geworden. „Die Dichtung ist hier nicht mehr Text zu einer Pantomime", hat kürzlich jemand gesagt.

Es gibt eine Kunst der körperlichen Beredsamkeit, die etwas für sich bedeutet, die dem alten Theater zu so ungeheurer Beliebtheit und Wirkung verholfen hat, derentwegen überhaupt das alte Theater vorhanden ist. Wir sprachen schon davon, daß die Dichtung mit diesem Theater nicht in notwendigem Zusammenhange steht, daß hier ursprünglich die Improvisation herrscht. Der Text ist hier Zweck zur Entfaltung der theatralischen Geschicklichkeit und der Körperkunst. Es gibt Schriftsteller, die sich ganz in den Dienst dieser Sache gestellt haben, die nicht allein mit den ausgesprochenen Tendenzen solcher Theatralik arbeiten, sondern die sogar einzelnen Schauspielern Stücke „auf den Leib schreiben". Manche dieser Schriftsteller setzen ihre Namen unter ein solches Produkt, andere halten das nicht für nötig. Viele Szenen,

die in München Papa Geis spielte, oder die heute noch die urwüchsig-naiven Gebrüder Albrecht geben, sind auf dem Theaterzettel nicht mit dem Verfassernamen bezeichnet, stammen auch wohl zum Teil von den Darstellern selbst. Minderwertige Werke sind nun in diesem Zusammenhange keineswegs zu verachten, wenn sie der körperlichen Ausdruckskunst günstig sind; sie erfüllen ja dann durchaus ihren Zweck. Und wie Großes, erstaunlich Vollendetes die Körperkunst zu leisten vermag, das zeigen uns die Romanen und Semiten immer wieder; ich erinnere an die Namen Zacconi, Novelli und die jüngste Sizilianische Truppe der Aguglia, die sich bei uns zeigte. Die Sarah Bernhard, Matkowsky, Mitterwurzer selbst haben nicht verschmäht, diesen Zweig ihrer Kunst ganz besonders zu pflegen. Sie konnten im gemeinsten Rahmen, im dürftigsten Ensemble und in dem schändlichsten Theaterstück künstlerisch bedeutende Leistungen geben. Wir haben es oft erlebt, was W. Mießner in seinem Buche „Das Leben ein Spiel“ vom Schauspieler fordert: „Der Schau-

ſpieler ſoll uns zeigen, welche Verheerungen die Leidenſchaften und welche Schönheiten die menſchlichen Freiheitskriege in unſerem Körper anrichten. Seine Kunſt hat etwas von der eines Tierbändigers." Im Vorworte ſeines Werkes ſchreibt Mießner ſehr treffend: „Die Macht der ſinnlichen Anſchauung als kulturwirkende Kraft iſt wieder entdeckt — eigentlich hat ſie ja ſchon Friedrich Schiller verkündet — und es iſt unſere Pflicht, ſie in allen Gebieten zur Anwendung zu bringen, ſie nicht nur zu predigen, ſondern ihre Wundertaten zu erleben. Die Phantaſie als Anſchauungsreichtum, das Leben als Darſtellung ſinnlicher Wahrheiten, und die Bewegtheit der Seele aus dem Körper heraus geboren und genährt, das ſind Worte, die jeder von uns mit tauſend Einzelerlebniſſen erfüllen muß, die keinem unbekannt bleiben dürfen, wenn wir ſo etwas wie eine deutſche Kultur aufrichtig erſehnen. Wir müſſen das ganze unendliche Gebiet der ſinnlichen Wahrnehmungen, die Eindrucksfähigkeit in der Seele des Volkes aufwühlen und in dieſes Ackerland die Keime einer lebendigen

Schönheitskultur säen. Der Anteil, welcher der Schauspielkunst hier zufällt, als einer Darstellung dieser allernächsten Zukunftskultur, als ansteckendes Beispiel einer Bewußtheit und Schönheit unseres Sinnenlebens, einer Bewegtheit des lebensvollen Körpers, ohne die auch die Seele einschlummert; die Aufgabe der Schauspielkunst als Lehrmeisterin des Volkes gerade im Sinne eines modernen Anschauungsunterrichtes scheint mir innerhalb unseres Großstadtlebens eines der wichtigsten Gegenwartsprobleme. Ich spreche zu jenem großen Lehrkörper, den der Schauspieler heute bildet, ich spreche aber hier vor allem vom Leben selbst und seinen Bewegungen und zu allen, welche einmal beobachtet haben, daß unsere Seele nichts ohne unseren Körper vermag, und daß ihre Sprache zugleich die Sprache des Körpers ist: daß Schönheit und Wahrheit ein und dasselbe sind."

Freudig unterschreibe ich diese Worte Nießners. Ich glaube, daß die körperliche Beredsamkeit, wie sie in erster Linie Rasseausdruck ist, auf unser Sinnen-

und Instinktleben, und dadurch auf unsere Kultur, von großem Einfluß sein wird. Fragt sich nur, wie weit im alten Theater die Körperkunst als solche auftritt! Ob sie nicht bei den Zuständen der Bühne und Literatur als bloße Nachahmung, als kinematographische Reproduktion erscheint? Daß die von Mießner erhoffte schöne Wirkung in großen Ausnahmefällen erreicht wird, gebe ich ohne weiteres zu. Das alte Theater ist aber doch eine ungünstige Vorbedingung dazu. Ich denke nicht daran, in das sinnlose Geschrei nach „Ausrottung der Komödianten und Schmierenmimik" einzustimmen, weil in ihr doch die Grundzüge der Körperkunst vorhanden sind, ohne welche auch das neue Theater nicht existieren kann. Niemand wird als Schauspieler auf der stilisierten Szene irgend etwas leisten können, der nicht alle Mittel des Ausdrucks besitzt, der nicht in seiner Stimme, in seiner Erscheinung und in seiner Beweglichkeit die Kräfte zur Verbildlichung hat. Seine Person bleibt sein Material, und zwar sein einziges; die mimische und rhetorische

Begabung bleibt die Grundvoraussetzung. Wer nicht seine Stimme und seinen Körper beherrscht wie der Virtuos sein Instrument, wem Stimme und Körper nicht ineinanderzugreifen, zusammenzuarbeiten imstande sind, wie beim Klavier die linke und rechte Hand, wem sie nicht unbedingt gefügig und gehorsam sind, der ist hier noch viel unbrauchbarer wie auf der alten Szene, denn er ist hier bedeutend mehr auf sich gestellt, er ist viel exponierter. Stilgefühl und Bildung helfen demjenigen nichts, dem die Grundeigenschaften der Körperkunst fehlen, und Theodor Rötschers feinsinnigste Anweisungen müssen bei ihm auf das Steinigte fallen.

Die natürliche Veranlagung hat hier die Hauptsache zu besorgen, und so ist es denn möglich, daß geistig unbegabte Menschen das Erstaunlichste leisten können; und das Gebiet ihres Könnens braucht dabei noch nicht einmal sehr eng zu sein. Die Schule wird nicht mehr können als Vorhandenes ausbilden. Goethe sah die Schauspielkunst in so dunklem Lichte, daß er glaubte, sich erbieten zu

dürfen, aus jedem gerade gewachsenen Gardisten einen leidlichen Schauspieler zurechtzustutzen. Das würde heute kaum zum Statisten genügen. Aber auch die jüngst errichtete erste Staatsschauspielschule in Wien, die einen so vorzüglichen Leiter hatte wie Ferdinand Gregori, und deren Lehrplan so großzügig und reichhaltig ist, wird nichts tun können als Anlagen erweitern. Der Tanzmeister und der Fechtlehrer, der Turnlehrer, der Organbildner, kann manches tun. Gutes Vorbild kann wirken, so die Antike, das Studium ihrer Plastik, der Versuch, die Stellungen und Ausdrücke zu erreichen; die Bemühung, nach Bildern die Mimik in allen ihren Nuancen auszubilden. Ich verweise auch besonders auf Dalcrozes rhythmische Gymnastik. Geschmack und Urteil von Kennern kann Rat und Hilfe bieten. Lichtenberg schreibt über den großen Garrik in den schon erwähnten Briefen: „Den Strumpf zog ihm Fielding herab, wie er ihm so herabhängt, den Hut, der da so schön seitwärts sitzt, hat Sterne oder Goldsmith zurückgestoßen". Aber mit alledem kann nie-

mand etwas anfangen, der nicht im Innern schon Schauspieler ist.

Mit diesen seinen Naturanlagen kann der Schauspieler selbstschöpferisch tätig sein wie jeder andere Künstler mit seinen Mitteln. Die Selbständigkeit der Schauspielkunst, die innere Notwendigkeit beruht darin, in-sich-wahre, lebendige Gebilde mit Hilfe der Verkörperung und Verlautlichung zu erzeugen, eine Aufgabe, die keine andere Kunst zu lösen imstande ist. Julius Bab sagt: „Die Schauspielkunst unterscheidet sich dadurch von anderen Künsten, daß sie etwas Fremdes aus der Seele herausstellt", er spricht auch wohl von ihrem „Geiste der Verwandlung". Diese Bezeichnung ist nicht unbedenklich, aber Bab meint doch das richtige, wie seine Ausführungen in seinem Buche „Kritik der Bühne" S. 90f. zeigen. Das „Verwandeln", das „Fremd-" und „Anderswerden" kann auf einer bloßen Geschicklichkeit, wie man sie häufig im Varieté antrifft, beruhen, kann neben gänzlicher künstlerischer und menschlicher Impotenz stehen. Wenn es von einem Schauspieler heißt, er

besitze „eine einfühlende Leidenschaft ohne Grenzen", so braucht das keineswegs schon ein künstlerisches Lob zu bedeuten. Das Verwandeln und Eintauchen braucht nicht von Kraft und Phantasie zu zeugen und ist an sich weiter nichts wie eine Voranlage zur Kunst. Kunst kann nun einmal nicht im Nachahmen bestehen und kann nicht Kopie, nicht Wiederholung sein. Das sind keine Künstler, die das Lamento erheben von der Tragik der Schauspielkunst, dieses Berufes, der alles Selbst, der alle Kräfte hergeben müsse, um ein anderes zu sein, der nur in einer künstlichen Gefühlswelt lebe. Das sind die „Nur-Mimen".

Nur auf dem Boden eigener Lebensgefühle, nur aus dem eigenen Blut und Geist entsteht die Kunst. Nicht das Verstellen, sondern das Selbst-Geben, das Selbst-Leben macht es aus. Eine Persönlichkeit verschafft ihren Energien Existenz außer sich, gibt ihnen Ausdruck, bildhaftes Leben; nie noch ist etwas anderes Kunst gewesen.

Was der Schauspieler erschafft, ist nicht immer

dasſelbe Bild, iſt nicht immer nur er ſelbſt, denn darin beſteht ja gerade das höchſte Können dieſes Künſtlers, der darin dem Epiker gleicht: aufzutreten als „Kraft zum Ausdruck“, und zwar ganz und nur im Dargeſtellten. Dieſe Schauſpielkunſt iſt der Lyrik am fernſten. Der Vergleich mit der Epik aber zeigt, daß und wieviel die eigenen künſtleriſchen Kräfte hier zu tun haben. Die Energien eines Künſtlers bleiben natürlich die ihm eigentümlichen, wie verſchieden er auch geſtaltet; nur inſofern wird die Schöpfung immer die Farbe des Schöpfers haben. Deshalb halte ich es auch für verkehrt, zu ſprechen von der Verwandlungsgabe des Schauſpielers; Abwandlung ſcheint mir viel bezeichnender zu ſein.

Die Perſönlichkeit, die Eigenheit iſt in der Schauſpielkunſt genau ſo unerläßlich wie in jeder anderen Kunſt. Hier ſcheiden ſich die Mimen und die Schauſpieler. Hier genügt nicht mehr Beobachtung, Gebärdengeſchick und Nachahmung, hier genügt nicht mehr, ein öſterreichiſcher Jude zu ſein, hier beginnt die Kunſt. Zu herbe, harte Perſönlich-

keiten haben natürlich ihre großen Gefahren, insofern, als der Abwandlung wenig Möglichkeit gelassen ist; ich denke z. B. an Rittner, an Reißler, an Gregori. Nirgends entsteht ein vollkommeneres Ausdruckskunstwerk, als wo die Rolle den Eigenheiten solcher Begabungen von selber nahe kommt. Eleonore Duse streift in ihren Ibsenrollen manchmal durch Entfernung vom Charakter der Dichtung die Grenzen des Möglichen. Die Färbungen und Schattierungen werden zu Entstellungen. Frank Wedekind besitzt als Schauspieler keine Verwandlungskraft, dazu ist er zu sehr Persönlichkeit; er gibt Abwandlungen, gewisse Potenzen seines Wesens. Aber er spielt ja auch selten etwas, was nicht zu seinem Wesen gehört. Seine Kunst ist nicht die des Eintauchens, des Unterschlüpfens, sondern die des Bewältigens mit allem vorhandenen Können. Und es stehen ihm dämonische Mächte zu Gebote an Laut, Mimik und Gestus. Die Intensität von Wedekinds Wirkungen ist außerordentlich. Man kann den Mangel an Extensität bedauern, muß aber zugeben, daß er

als Schauſpieler ganz hoher künſtleriſcher Geſtaltungen fähig iſt. Dabei iſt Wedekind als Schauſpieler durchaus nicht nur lyriſch, ſondern er kann auch Menſchen von ſich abſtellen. Der Marquis von Keith iſt nicht Wedekind, und er ſpielt ihn auch mit einer eigenen, nur dieſem Menſchen gehörigen Atmoſphäre und findet ſogar gelegentlich einen Ton der Ironie über ihn; er vermag dieſen Fremden zu erſchöpfen; das will etwas heißen. Nicht erſchöpft hat er den Dr. Schön im Erdgeiſt, von dem er nur ein Silhouette, keine Plaſtik bringt; da liegen eben die Grenzen ſeiner ſchauſpieleriſchen Begabung. Daß er aber überhaupt als Dichter ſpielt, hat ſeine ganz beſonderen Reize; es liegt darin etwas Urſprüngliches und Berechtigt-Notwendiges, etwas Wohltuendes. Wir ahnen die Urzuſammenhänge wieder von Theater und Dichtung, von Bühne und Drama. Wedekinds Dichtung hat den ſtarken Zug, den Drang zur Belebung in ſich; das Werk iſt geſchaffen wie unſere modernen Kunſtgewerbeerzeugniſſe, unmittelbar zum Gebrauch. Sein Drama iſt aber keine Konzeſſion

an das elende Theater der Mode, sondern diese Dichtung ist einem ursprünglichen, auf starken Instinkten basierten Künstlergeiste entsprungen und formt sich ihr Theater mit kräftiger Hand. Wedekind zeigt selber die Wege, und die Wege sind wichtig und richtig für unser Theater überhaupt. Wir erleben das so selten, daß es gar nicht nachdrücklich genug ausgesprochen werden kann.

Georg Simmel schreibt in einem Aufsatze im „Morgen", Heft 51, 52, Jahrgang 1908, „Zur Philosophie des Schauspielers": „Die objektiven dichterischen Gebilde stellen keine starren Forderungen. Wie ein Schauspieler eine Rolle aufzufassen hat, ergibt sich nicht, auch nicht als ideale Forderung aus der Rolle selbst, sondern aus der Beziehung seines künstlerischen Naturells zu der Rolle." Es hat Leute genug gegeben, die von der Schauspielkunst eine sklavische Wiedergabe ihrer Rolle wünschten. Hebbel z. B. verlangte, daß der Schauspieler sich mit seiner Rolle absolut zu identifizieren, daß er den Dichter zu interpretieren, genau wiederzugeben habe,

und nach der Enge der Beziehungen schätzte er die Leistung ein. Auch heute noch begegnet man diesen Anschauungen. Aber dieses Verlangen zeugt davon, daß die Schauspielkunst nicht als Kunst in ihrem eigenen Charakter erkannt ist; dem Schaffenden ist kein Recht, kein Raum gegeben. Ein Kunstschaffen ist aber nur zu denken auf der Basis des persön. lichen Lebens. Die Rolle stellt eine Aufgabe, aber nicht eine absolute Aufgabe, sondern eine ganz bestimmte, auf diese eine schauspielerische Persönlichkeit bezügliche. Simmel anerkennt hierbei nur die eine Frage: „Wie hat die Individualität des bestimmten Schauspielers sich angesichts der bestimmten Rolle zu verhalten, zu stilisieren, darzubieten?" So ist es denn möglich, daß drei Schauspieler mit drei Auffassungen in einer Rolle auf gleiche Weise befriedigen.

Man hat auch wohl Vermittlungen zwischen getreuer Wiedergabe und eigener Schöpfung auf dem Felde der Schauspielkunst versucht und gesagt, es gäbe in der Dichtung Lücken, die ausgefüllt, Stellen,

die verbessert werden müßten durch besondere Betonung oder Abschwächung. Nein, es handelt sich um eine völlig andere Operation, um eine Übertragung durch besondere Ausdrucksmittel ins äußerlich Bildhafte, also auf ganz anderen Boden durch ganz anderes Tun. Es entsteht ein Neues, ein Lebendiges, Selbstverständliches, und daß dies entsteht, ist nur durch Kunst möglich. Das kann ohne viele Mühe, ohne Wehen zustande kommen, wenn z. B. die Rolle und der Darsteller wahlverwandt sind; sonst aber gibt es ein Ringen, ein Umfassen und Durchdringen, ein Umgestalten und ein Weiterwerden, wie bei der Geburt eines Menschleins. Das neue Gebilde ist dann aber eins mit dem Vater und eins mit der Mutter. Ein Naturgenie wird diese Schöpfungskraft nicht haben, ihm ist nur das gestaltbar, was ihm liegt, was sich ohne weiteres seinen Instinkten erschließt. Das übrige vermag er nicht festzuhalten und zu bewältigen; er spielt sich selbst, seine bloße Natur, und wie durch Zufall entsteht hier und da einmal eine lebendige Einheit mit

einer Rolle. Aber wenn dieſe Einheit entſteht, iſt ſie eine große und ſchöne Offenbarung. Das Naturgenie wird Leidenſchaft und breite Temperamente als Hauptfarben haben, und der intellektuelle Schauſpieler wird mehr Charakterbewegungen geben, er läßt das Räderwerk menſchlicher Weſenheit bis ins Innerſte erkennen.

Die Frage, ob der Schauſpieler darzuſtellende Leidenſchaften wirklich zu empfinden oder nur in ihrem Ausdruck wiederzugeben habe, hat das XVIII. Jahrhundert lebhaft beſchäftigt. Schiller entſchließt ſich erſt allmählich zu letzterer Anſicht, die ja auch Leſſing energiſch gegen den Italiener Riccoboni vertritt. Leſſing will Bewußtheit, äußere Technik, klare Beherrſchung der Ausdrucksmittel haben und meint ſogar: „Ich glaube, wenn der Schauſpieler alle äußerlichen Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus Erfahrung gelernt hat, daß ſie etwas Gewiſſes ausdrücken, nachzumachen weiß, ſo wird ſich ſeine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf ſie

geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbaren Gesetzen gründet, an deren Dasein man durchgängig zweifelt, ist die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu studieren." Jedenfalls hat Lessing bedeutend mehr recht als Riccoboni, wenn auch seine Ansicht wieder ein Extrem bedeutet, bis zu welchem einzelne Schauspieler kommen werden. Die Frage aber wurde verfänglich gestellt, denn wenn auch keine Kunst ohne wirkliches Empfinden als Grundlage existieren kann, so liegt in dem Formen doch nicht das Empfinden selber, sondern nur das gestaltende Zusammenfassen von Empfindungen, das Bauen auf dem Boden von Erlebnissen. Diese Erlebnisse können weit vorausliegen und aus den buntesten Begebenheiten entstammen. Das wirkliche Erfülltsein von der bestimmten darzustellenden Empfindung würde einen gemeinen Naturalismus bedeuten. Nietzsche aber sagt mit Recht: „Was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein".

Wieder müssen wir das Wort „Stilisierung" anführen, das natürlich auch hier die wesentliche Aufgabe des Gestaltens bezeichnet. Wo in der naiven Schauspielerei, in der körperlich-rhetorischen Begabung von Rasse und Naturgenie Kunst zugestanden werden muß, da ist ein Stilisierungstrieb instinktiv vorhanden. Vielleicht zeigt sich überhaupt die Bedeutung der Stilisierung nirgends so deutlich, wie beim Schauspieler, der dem innersten Gefühle, dem tiefstverborgenen Zustande durch eine Bewegung, einen Gestus klare, äußere Existenz verschafft, der in solchem Umschaffen heraustreibt, aufstellt, Farbe, Regung, Leben gibt. Aber so gewiß auch die Pantomimik dazu Gelegenheit gibt, so gewiß das undichterischeste Theaterstück solche Situationen für die Darsteller herbeiziehen kann, so sicher ist die dramatische Dichtung als Unterlage der dankbarste und reichste Boden zu solcher Gestaltung. Ich sage nicht „das Dramatische", das ja auch als bloße Handlung, Erregung, Aufregung den niedrigsten Zwecken dienstbar gemacht werden kann, sondern „das Dramatisch-Dichterische", das heißt also für das Theater

„das Tragiſche“ und „das Komiſche“ in der Geſtaltung einer Handlung. Das aber iſt das Repertoir des neuen Theaters; und dieſes Dichteriſche wird nicht, oder doch nur in Zufällen, von der alten Schauſpielkunſt bewältigt werden können, denn dazu fehlt es ihr an Kultur, an Stilgefühl. Die Ausdruckskraft hat hier keinen Lenker, keinen Kompaß. Moiſſi ſcheint mir zu dieſer Gattung zu gehören, und deshalb iſt er z. B. in Temperamentsrollen ſo bedeutend, deshalb vermag er aber vom Hamlet nur einiges Wenige, eben das zufällig Übereinſtimmende zu geben, deshalb muß ihm der Fauſt ſo ganz entgleiten. Es bleibt eine Körperkunſt in ziemlicher Iſolierung, danebenher läuft die Dichtung. Hier müßte aber beim Fauſt ein Gebilde entſtehen, das an Größe und Sattheit von keiner Phantaſie eines Fauſtleſers erreicht wird, eine Offenbarung, unendlich und beglückend, wie aus dem Herzen eines Gottes. Wir haben ſolche Offenbarungen erlebt, ſo von der Duſe als Hedda Gabler, ſo von Kainz als Taſſo; ſie geben das Sachliche ihrer Rolle und bewegen es

von innen heraus. Ihre Phantaſie, ihre künſtleriſche Schöpferkraft wirkt Exiſtenzen aus eigener Macht; ſie wandeln für ſich, ſie deuten den Dichter und deuten das Leben. Schillers Wort „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze" iſt längſt durch die Tat widerlegt; zwar nur die Erlebenden verſpüren das Werk des Schauſpielers, aber die Wirkung, die ein ſchauſpieleriſches Kunſtwerk getan hat, iſt unvergänglich, iſt Schatz und Beſitz des Lebens geworden.

Leſſing meint in der Hamburger Dramaturgie: „Wir haben Schauſpieler, aber keine Schauſpielkunſt. Wenn es vor Alters eine ſolche Kunſt gegeben hat, ſo haben wir ſie nicht mehr; ſie iſt verloren; ſie muß ganz von neuem wieder gefunden werden". Das neue Theater muß ſie bringen, denn die alte Schauſpielkunſt kann auf dieſer Szene nicht beſtehen. Herausgelöſt aus allem Detail, befreit von dem Eindruck des Panoramas und der wirklichen Begebenheit muß der Schauſpieler ſich beſinnen auf ſeine höhere Bedeutung. Nicht die Leibesmimik ſchlechthin

ist letzter Zweck und Sinn der Schauspielkunst, sondern die Verbildlichung von Menschen und Schicksalen. Hier wächst ihre Bedeutung erst ins Unermeßliche. Gesteigert, geläutert wird hier die künstlerische Tätigkeit. Ein Verzichten auf absolute Selbständigkeit erringt erst die wahre Freiheit. Das ist überall so, Schiller hat das genugsam nachgewiesen.

Das Virtuosentum allerdings kommt auf dem neuen Theater sehr zu kurz. Es ist ja schon ganz beträchtlich zurückgegangen. Die Haare stehen uns zu Berge, wenn wir Körners Bericht vom 19. Februar 1789 lesen über eine Aufführung des Schillerschen „Don Carlos" in Prosa, worin es von dem Schauspieler Brückl als König Philipp heißt: „Brückl war oft unausstehlich. Seine Würde tat ihm gar zu gütlich, so daß er überall das Beiwort ‚königlich' einflickte. ‚Merkt Euch das!' war auch eine Lieblingsredensart von ihm. Denke Dir eine so unedle Gestalt wie Brückl, die nur das Krasse, nur den Tyrannen in Philipp heraushebt und für den alle anderen Züge verloren sind. Noch ein paar

Schnurren. In der Eiferſuchtsſzene ſagte Brückl zur Königin: ‚Jetzt keine Winkelhaken, Madame, und keine Schrauben!‘ Sein Anzug war bis zum Stutzerhaften prätentioniert. Eine Strahlenkrone von Goldlahn hatte er um den Hut und die geſtickte Schärpe war an der Seite in eine ſehr künſtliche Schleife geknüpft und mit Perlen durchflochten.“ Aber wahrhaftig, auch unſere Zeit kann noch manches ſchöne Beiſpiel ähnlicher Virtuoſität aufweiſen. Was gerade den Text betrifft, ſo hat Ferdinand Bonn die ſkrupelloſe Fertigkeit, ihn für ſeine Rollen zurechtzuſchneidern, auch wenn er nicht von ihm ſelber ſtammt. Seine Mätzchen und Virtuoſenſtückchen ſind Muſterbeiſpiele. Freilich iſt dies Gebaren zu verſtehen, denn die Natur des Schauſpielens erweckt den Anſchein, als wenn alles unmittelbar von dem Menſchen dort auf dem Brettergerüſte ſtamme, und das tut es ja auch in höherem Sinne. Das fordert nun die Eitelkeit unkünſtleriſcher Naturen heraus, mit allen Mitteln noch ein übriges darin zu tun, die Natur des Berufes zu verſtärken, zu ver-

gröbern, und so dient ihnen eigentlich ihre eigene Kunst nur zur Selbstverherrlichung; daß solchen Eitlen dann auch die Dichtung zum Mittel im niedrigsten Sinne wird, kann nicht verwunderlich mehr erscheinen. Die bürgerliche Individualität ist aber nicht wichtig und bedeutsam genug, als solche das Podium zu betreten und die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Die Beschränkung des Hervorrufs würde Wunderdinge tun. Die Einrichtungen im Burgtheater sind darin vorbildlich. Auch Max Reinhardt hat einschränkende Anordnungen getroffen. Um der Zuschauer willen wäre das nicht nötig, denn höchstens bei allzu häufigem Szenenwechsel verspürt man ein Zerreißen und Zerstückeln; das Erlebnis selber bleibt trotz des Beifalls das gleiche, und daß z. B. nach einer Sterbeszene der Schauspieler lebendig vor uns erscheint, ist eher erfreulich in seiner Wirkung zu nennen. Aber die Schauspieler werden zu Neid und Eifersucht erzogen, sie arbeiten auf den „Abgang" hin, und auf nichts sieht der Virtuos mehr als gerade

darauf; Hauptsache ist ihm, daß er am Schluß seinen Erfolg einheimst. Im romanischen Theater ist der Hervorruf auch ganz naiv ausgebildet und entspricht durchaus dem Charakter jenes Theaters. Die Helden oder Heldinnen treten aus dem Ensemble gegen die Rampe vor und verbeugen sich; nachdem sich das Publikum beruhigt hat, treten sie wieder zurück und spielen weiter. Im Künstlertheater wirkt der Beifall oft genug störend. Ich habe schon Publikum dort gesehen, das die tiefsten Wirkungen ohne jeden Applaus hinnahm; der reinere Eindruck macht sich darin geltend. Die Schauspieler bis auf wenige ganz Große wollen den Beifall nicht entbehren; das Publikum läßt ihn sich ja auch nicht nehmen, wenn es weiß, daß der Schauspieler nicht hervortritt. Beifall ist nötig und unausrottbar, aber deshalb sollte auch das Zischen fleißiger geübt werden, denn leider schweigen meist die Verständigen bei offenen Verfehlungen und Virtuosenmätzchen, der Pöbel aber applaudiert und bestärkt sich am Eindruck des allgemeinen Einverständnisses. Preußische Hoftheater

dulden kein Ziſchen; an dieſen Stätten kann das Verbot aber wohl keinen großen Schaden mehr anrichten.

Man kann den „Kaufmann von Venedig" ſo wenig auf die Shylokrolle mit ihren jüdiſchen Tendenzen zurechtſtutzen, wie man den Franz Moor zur Hauptrolle der „Räuber" machen kann. So wenig wie die aufgezählten kleinen Eitelkeiten der Spielleiter zu dulden ſind, ſind die eigenwilligen Mätzchen von Schauſpielern möglich, die auf denſelben falſchverſtandenen Naturalismus zurückzuführen ſind. Hamlet darf ſich bei den Worten „Schreibtafel her" nicht eine Tafel bringen laſſen, denn der Ausruf hat gar nicht dieſe enge Bedeutung. Verfehlt iſt es auch, wenn der „König Lear" im Burgtheater bei den Worten: „Laß ſehn: ich fühle dieſen Nadelſtich. Wär ich doch überzeugt von meinem Zuſtand", irgend jemandem eine Stecknadel abpflückt. Das iſt Mangel an Stilgefühl und künſtleriſchem Intellekt, wofür übrigens auch der Spielleiter mitverantwortlich iſt.

Von der Rolle iſt auszugehen, und zwar iſt

dieſe den eigenen Anlagen gemäß mit künſtleriſchem Gewiſſen auszugeſtalten. Es iſt aber fraglich, ob ſich mit künſtleriſchem Gewiſſen verträgt, was einmal ein Kritiker der „Schaubühne“ von Matkowsky zu loben wußte: „Er ſchafft die langwierige Sophiſterei des Tellmonologs in das fieberhafte, ſelbſtbetäubende Redebedürfnis eines unerträglich erregten Menſchen um, die Worte als gleichgültiges Rohmaterial für akuſtiſchen Gefühlsausdruck nutzend; er macht aus Schillers allzuberedtem Poſa einen ſchwerblütig gefühlsſinnigen, zungenſchweren Niederländer; er ſtattet Hebbels Ideal eines königlichen Umſtürzlers, Randaules, mit hundert kleinen Zügen zu einem Vollmenſchen im Stil des zweiten Richard aus.“ Nur ein Naturgenie konnte überhaupt mit ſolchen Übergriffen durchkommen, die aber eine Verteidigung nicht vertragen. Das heißt ſeinen Könnensbereich auf Koſten der Dichter erweitern und der Bühne eine Galerie von Zwittern ſchenken.

In eine ganz ähnliche Gefahr werden diejenigen geraten, die ſich auf ein Fach feſtnageln. Wenn

ein Dichter nur Liebeslieder schreibt, so ist das ein untrüglicher Beweis seiner mangelhaften künstlerischen Bedeutung. Genau so ist es beim Schauspieler, wenn er nur Intriganten spielt; ein jeder wird zwar seinen natürlichen Mitteln gemäß auf einem bestimmten Gebiete sein bestes leisten; eine Beschränkung, freiwillig oder zwangsweise, wird Virtuosität erzeugen und die künstlerische Bedeutung des Berufes stark beeinträchtigen. Die Vergangenheit muß uns darin ein warnendes Beispiel sein, und unsere Schauspielkunst muß sich in genau demselben Sinne darüber erheben, wie unsere Dichtung abgekommen ist von der schematischen Menschendarstellung.

Es gibt keine Grundsätze der Gestaltung außer der Rolle. Der Naturalismus mit seinem Ausmalen und Erschöpfen ist in denjenigen Stücken berechtigt, die den Ehrgeiz haben, die Wirklichkeit zu erreichen. Auch der Realismus wäre unsinnig als Stil des Schauspielers. Wenn man sagt, ein Schauspieler hat Stil, so kann das nur bedeuten, er versteht, seine Mittel zu seiner Rolle in das richtige

Verhältnis zu ſetzen. Jeder Eigenſtil würde die Bezeichnung „Manie" verdienen. So kann denn hier der Stil eines Künſtlers eine unendliche Mannigfaltigkeit an Ausdrucksrichtungen bedeuten. Auch die Forderung von Einfachheit und Großzügigkeit gilt nur da, wo ſie am Platze iſt; der Lanzelot Gobbo im „Kaufmann von Venedig" muß quirlig und übermütig zappelig geſpielt werden. Innerhalb aller Stile und Ausdrucksnuancen, die ein Dichter, die eine Rolle fordert, gilt es zu ſtiliſieren, und weil der einzelne Schauſpieler ſelten das ganze Stück und ſein Gefüge unparteiiſch überſieht, ſelten die Bedeutung ſeiner Rolle im Zuſammenhange rein erkennt, iſt ein Spielleiter nötig, der das Verhältnis dieſes einen Ausdrucks zum Ganzen beſtimmt und nötigenfalls überhaupt die Art und Richtung der Stiliſierung angibt. Auch Craig verficht mit Leidenſchaft die Diſziplin unter den Schauſpielern; Mittel iſt der Schauſpieler, und er hat ſich den Anweiſungen des Spielleiters zu fügen wie das Schiffsvolk dem Kapitän gehorcht. Ein Spielleiter iſt nötig, weil der

Schauspieler die Dichtung anders sehen wird als jener, weil der Schauspieler andere Ausdrucksmittel hat und darum auch notwendig andere Ausdrucksformen, und zwar weniger und einseitigere, zur Anwendung bringen wird. Es ist hier vom aktiven, an der Gesamtdarstellung beteiligten Schauspieler die Rede; daß ein Schauspieler sonst eine künstlerische Spielleitung ausüben kann, soll, wenn ihm die übrigen Ausdrucksmittel und Kräfte zur Verfügung stehen, nicht geleugnet werden.

Man hat vom Schauspieler eine antik-statuarische Körperkunst verlangt; es gibt natürlich Stücke, in denen eine solche Posierung sehr angebracht ist, aber Hebbel, der diese Forderung immer wieder ausspricht, geht darin viel zu weit. Man hat geradezu antike Plastiken kopiert bei gewissen Stellungen. Wenn Rossi aber als Hamlet im Gemache seiner Mutter seinen Vater mit den Göttern vergleicht und bei der Gelegenheit den Merkur erwähnt, so ist es mätzchenhaft, hier die Merkurstatue durch Stellung wiederzugeben, denn Hamlet selber und seine Person

hat ja gar nichts mit Merkur zu tun; selbst für seinen Vater würde diese Begründung an den Haaren herbeigezogen sein. Viel berechtigter ist es, wenn Diegelmann als Berengar in der „Braut von Messina" nach der Ermordung seines Herrn Züge der Rachegottheit annimmt. Das schon lange lebendige Verlangen nach Vereinfachung von Gebärde und Mimik hat zuerst die Forderung klassischer Ruhe und stiller Größe aufgestellt und hat sich schließlich gar bis zur Forderung von Masken nach Art der Griechen verstiegen. Schon Sebastian Mercier in seinem „Essay sur l'art dramatique", den Heinrich Leopold Wagner 1776 übersetzte, handelt davon, und neuerdings hat auch Thomas Mann diesen Vorschlag allen Ernstes wieder gemacht. Er will, daß die Züge des Darzustellenden stilisiert auf diese Maske gemalt werden, und daß der Schauspieler also nur mit der Stimme und Gebärde handle. Ich halte das für ganz unnötig, denn eine künstlerische Mimik, selbst eine gute Schminkung vermag genügend zu stilisieren, vermag die Vorteile der Maske zu ver-

treten, ohne ihre Nachteile zu übernehmen. Es wird bei diesen Vorschlägen immer nicht der Reichtum unserer Dichtung bedacht und die Mannigfaltigkeit ihres Stils. Die Maske einführen hieße, sich der Ausdrucksmöglichkeit des Gesichts berauben, die doch eine Fülle von Rollen, klassischer und antiker sogar, von uns verlangen. Wir wollen lieber Zucht und Beherrschung der Mimik verlangen als eine Maske. Gewiß soll das bürgerliche Gesicht des Darstellers zurücktreten; der Schmierenmime sucht eine Ehre darin, sich in einigen Dutzend voneinander ganz verschiedenen Masken photographieren zu lassen, der Künstler ist sehr sparsam im Auftragen von Farbe und Wachs, er weiß, daß ein an richtiger Stelle von innen herausbrechender Zug mehr gibt, als alle Maskierung. Ich halte einen Zug des Künstlers selber im Gebilde für ganz unbedenklich; hier scheint das Material hindurch, und plötzlich staunen wir über die Wucht und Größe des Ausdrucks, der damit geschieht. Künstler sollten wir fordern, immer wieder, alle übrigen Forderungen

führen ab vom Weſentlichen. Goethe und Schiller dachten daran, Frauenrollen durch junge Männer ſpielen zu laſſen, um jeder körperlichen Nebenwirkung aus dem Wege zu gehen. Auch damit iſt nichts geholfen. Künſtlerinnen ſollten wir fordern, ſo iſt alles zugleich erreicht. Eine Schauſpielkunſt ſollten wir fordern, dann brauchen wir nicht vor lauter Hilfloſigkeit auch für ausgeſprochene Bühnendichtung unſere Zuflucht nehmen zur Marionette und zum Schattenbild.

8. Aussichten

In dem von Paul Legband herausgegebenen Buche „Das Deutsche Theater in Berlin", in welchem einige von den Aufsätzen enthalten sind, die ich hier zitiert habe, schreibt auch jemand, daß unsere Gegenwart nicht geeignet sei für das wundervolle Bündnis von Drama und Kultur; das Klima, in dem zu leben wir verurteilt seien, bringe solche köstlichen Früchte nicht zur Reife. — Als Hegel einst behauptete, nun könne die deutsche Kunst nichts mehr hervorbringen, ohne sich mit sich selbst in Widerspruch zu setzen, als der große Gervinus die Aufgabe der Dichtung für erledigt hielt, da formte Hebbel seine Gesichte. Was gingen ihn die Wetterfrösche an. Hegel und Gervinus wußten eben doch

nicht so gut wie Hebbel, was Dichtung war. Hebbel erkannte sie als Lebensnotwendigkeit, und diese wirkte sich aus im Dichter für die Welt, weil eben in ihm die bewegenden Kräfte der Kultur seiner Zeit arbeiteten. Die Kunst und die Kultur wachsen stilltreibend von innen heraus und kümmern sich nicht darum, ob man sie erkennt und würdigt. Nur aus dem unmittelbaren Zusammenhang alles Lebendigen ist ihre Bewertung möglich. Das wahre Gesicht unserer Kultur sieht nicht aus wie das der Schwestern Antike und Renaissance, sie ist von anderem Klima gefärbt, von anderem Blute gewärmt, von anderen Kräften geformt. Gott sei Dank!

Das Stilgefühl unserer Zeit spricht sich auf allen Gebieten aus, diskutiert sich, festigt sich. Wer Lebensgefühl hat, wird mittun, so oder so, das liegt in der Natur der Kräfte. Dies Gefühl ist vom Leben und Sein nicht zu trennen, und jeder Atemzug muß von ihm zeugen. Unsere Zeit ist unsere Mutter, wir alle sind von ihrem Blute und danken ihr Leben und Art. Wir haben ganz wir selbst zu

sein und das Leben ruhig zu prägen mit unserem Stempel. Das Gebilde wird von uns zeugen. Wir wollen unser Leben ausgestalten und nicht in die graue Vergangenheit, aber auch nicht in die blaue Ewigkeit starren. Und haben wir mit Ringen und Mühen in ehrlichem Schweiß das Höchste herausgestaltet was in uns steckt, ist unser Sein in diesem Sinne ein Schöpfen und Wirken, dann werden wir mit Ulrich von Hutten sagen müssen: Es ist eine Lust zu leben!

Der Sturz des alten, der Bau des neuen Theaters bereitet sich vor. Wir haben uns bemüht, diese Bewegung zu begründen und in ihren Grundtendenzen klarzulegen. Goethe hat gesagt, das Theater werde die Dichter stets zwingen, von höchsten Forderungen der Kunst abzuweichen. Wenn ein Theater von diesem Vorwurf nicht getroffen wird, so ist es das Theater, das uns vorschwebt. Gerade das Dichterische wird hier betont, das Drama wird auf seine tragische und komische Bedeutung angesehen und ohne diesen Paß wird nichts zugelassen. Das Beste

der Gegenwart nur wird bestehen können, die Verirrungen werden deutlich werden an diesen Vorbildern und an denen der Vergangenheit. Auch deswegen ist ein so entschiedenes Theater wie das Künstlertheater nötig.

Man hat gesagt, daß das Künstlertheater in seiner Stilstrenge eine Annäherung an das klassische Theater der Franzosen bedeute. Lassen wir die Frage, ob das stimmt, einmal einen Augenblick beiseite, so war das klassische Theater der Franzosen jedenfalls der Ausdruck einer großen, reichen Zeit, das Produkt des gesättigten Lebens jener Tage, ein Stil, den die Franzosen heute noch wie eine Verklärung ihrer Nationalkraft fühlen, ein Stil, der uns nur mit Staunen erfüllen kann. Wenn man in Jahrhunderten von unserem Theater dasselbe sagt, so dürfen wir zufrieden sein. Aber die Zeiten sind anders geworden, das Theater ist nicht mehr die Stätte der Gesellschaft, der oberen Klasse. Unsere Dichtung sorgt schon dafür, daß eine Einseitigkeit und Erstarrung nicht zu befürchten ist, unser Programm verhindert eine Verengung. Also

stimmt die Parallele nur verhältnismäßig, und dessen können wir froh sein. Unser Theater ist eine Stätte des Auswirkens aller unserer dichterischen und darstellerischen Kräfte.

Wie wird es um die Zukunft des Künstlertheaters bestellt sein? Eines der interessantesten Experimente des deutschen Theaterlebens war Max Reinhardts Wirken auf der Bühne des Künstlertheaters. Die Vermittlung dieses Versuchs ist dankenswert und lehrreich für alle Zukunft. Es zeigte sich trotz mancher Übereinstimmung die Unmöglichkeit eines weiteren Zusammengehens. Das mangelnde Stilgefühl Reinhardts ist nicht entscheidend, denn er hat zur Genüge gezeigt, daß er Entwicklungsfähigkeiten besitzt. Seine Darsteller aber bedürfen nach der Berliner Spielzeit der Ausspannung, und München kann unverbrauchte, ganze Kräfte verlangen. Reinhardt hat ja manche gute Kraft seines Berliner Theaters überhaupt nicht mitgebracht. Fritz Erler aber erwähnt mit vollem Recht noch ein anderes: „Die Konstitution des Rein-

hardtschen Theaters scheint mir, bei dem besten Willen und dem großen Verständnis des Direktors, zwar geeignet, die Fragen der Szenenreform anzuregen und aufzugreifen, aber einstweilen ganz ungeeignet, bei der freiwilligen oder gezwungenen Überhastung und Überlastung des Repertoirs, sie bis zu ihren letzten Möglichkeiten zu verfolgen, was gerade im Künstlertheater gefordert wurde. Der geniale Schauspieler kann im erhabensten Moment auch einmal improvisieren, das Szenische aber muß in geduldiger Arbeit und langer Übung vorbereitet sein und bis zum letzten Spieltag auf derselben Höhe erhalten werden, um jenen gespannten künstlerischen Erwartungen zu genügen, welche die Bezeichnungen „Künstlertheater" und „Festspiele" involvieren." — Diese Worte Fritz Erlers muß jeder unterschreiben, der die auf die Premiere zugeschnittene Sorgsamkeit und spätere Vernachlässigung Max Reinhardts miterlebt hat. Mußte doch sogar Professor Hengeler gegen eine Inszenierung, die unter seinem Namen lief und gar nicht von ihm stammte, sondern nur in

der Eile zusammengestoppelt war, protestieren. Und manche andere Fälle kamen gar nicht in die Öffentlichkeit.

Die süddeutsche Kultur, die Münchener Kultur hat die Kraft zur Zusammenfassung der Stilbewegung gehabt und das Ideal des Künstlertheaters aufgestellt. Sollte München nun nicht auch die Kraft haben, das Theater fortzuführen mit eigenen Kräften? Natürlich ist das nicht durch Pfropfkultur zu erreichen, so wenig wie die Szene auf diese Weise entstanden ist. Es müßte eine Schule gegründet werden für Schauspielkunst und Spielleitung, eine Schule, die Ausprägung, Stil durchzubilden sucht; mit der Technik müßte man anfangen und Versuche und Experimente nicht scheuen. Auch Reinhardt hat ja eine Schule geschaffen, um einen schauspielerischen Nachwuchs sich dienstbar zu machen. Die Münchener Schule würde mit ihren besten Kräften das Theater speisen und als Statisterie hinter ihm stehen; die nächste Berührung mit der Bühne würde den Stil ausbilden und festigen

und mit ihrer ſteten Bewegung auch der Spielleitung und der bildenden Kunſt die Wege zur Vollendung weiſen. Was das Künſtlertheater in München ſchon geleiſtet hat, ſieht man an der Shakeſpearebühne des Maſchinendirektors Klein vom Hoftheater, deren Nutzbarkeit mannigfach iſt. Klein hat übrigens auch ſchon an der Bühneneinrichtung des Künſtlertheaters mitgearbeitet. Auch Littmann hat in weiteren Theaterbauten dem Künſtlertheaterprinzip zur Verbreitung verholfen, ſo in Weimar und in Stuttgart. Von den bildenden Künſtlern war ſchon die Rede. Daß es hier aber Männer gibt, die imſtande ſind, auch die innere Spielleitung im höchſten Sinne zu handhaben, beweiſen die Leiſtungen des Oberregiſſeurs Dr. Eugen Kilian, beweiſen die Taten Albert Steinrücks, bewies auch Frank Wedekind in der Leitung ſeiner Gaſtſpiele.

Es wäre ſchön, wenn der Staat ein Intereſſe daran gewönne, ſich des Künſtlertheaters annähme und wie in Öſterreich eine Schule errichtete für das geſamte Gebiet der Ausdruckskunſt der Bühne.

Die Münchener Künstlerschaft hat die Fruchtbarkeit der Idee gezeigt; nun muß der Staat mit seinen Mitteln und seinem Ansehen eingreifen in Erkenntnis der hohen kulturellen Bedeutung gerade dieses Theaters. Ein eigentliches Schauspielhaus hat der Staat ja auch noch nicht. Wenn das geschähe, dann müßten diejenigen, die da immer reden von Münchens Niedergang als Kunststadt, ihre Weisheit ins Einvernehmen zu setzen suchen mit dem Gang der Dinge.

Die Freilichtbühne

Betrachtungen über das Problem des Volkstheaters unter freiem Himmel.

Von

Ernst Wachler.

Brosch. 1 M.

„ . . . . Was Wachler als Literaturkundiger und Theaterdirektor über den Gedanken seiner Bühne sagt, ist durchaus verständig und gut vorgetragen . . ." (Dr. A. Wirth in „Der Tag".)

„ . . . . Die kleine Schrift kann jedermann aufs wärmste empfohlen werden." (Literar. Ratgeber.)

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
1633
E9K8
1910
c.1
ROBA